Nr. 19 HERBST 1991 DM 10,–

steadycam

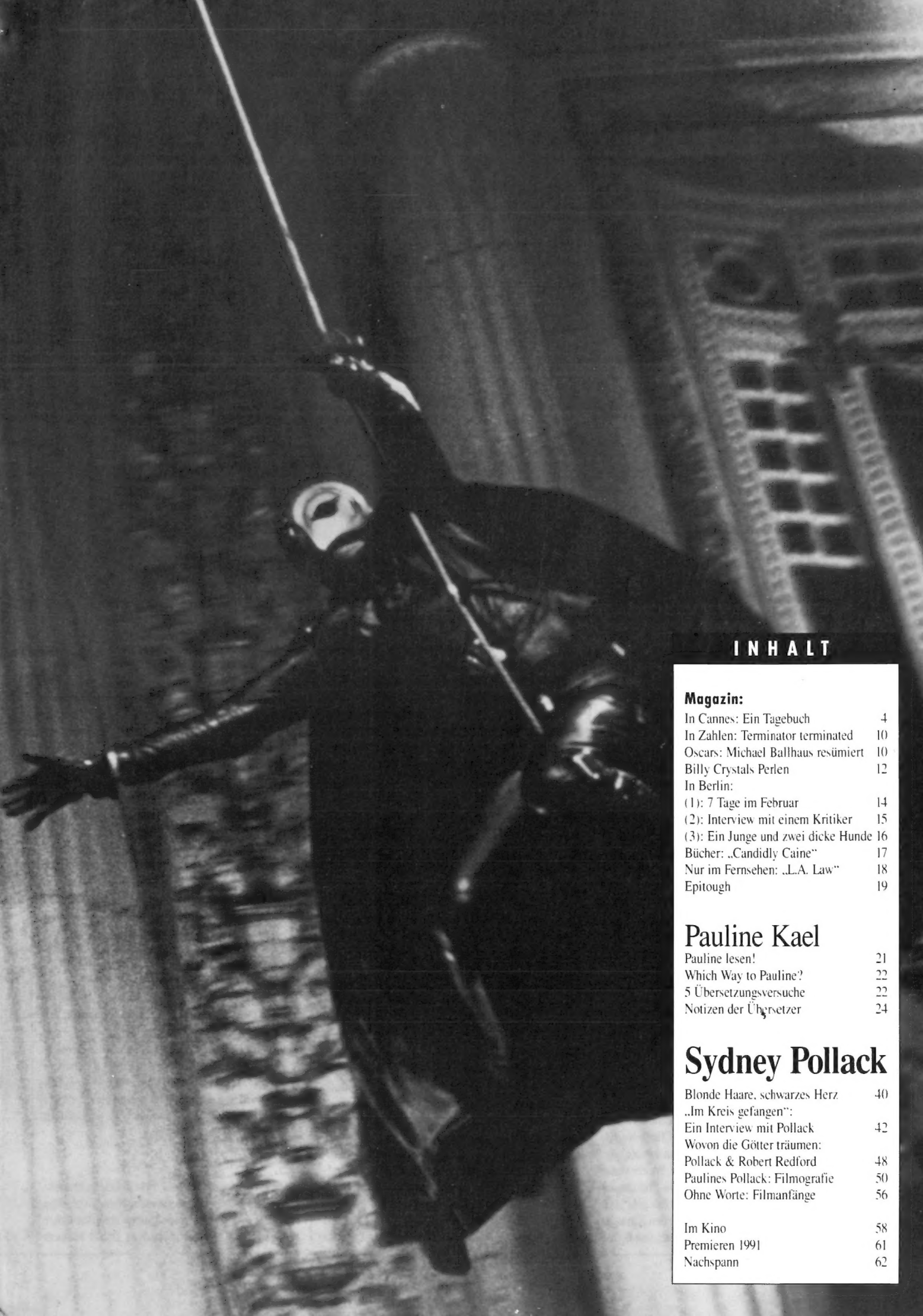
EINE FILMZEITSCHRIFT

BLONDER JÄGER, SCHWARZES HERZ

Sydney Pollacks Männer und Macken

Robert Redford als „Jeremiah Johnson"

Er kämpfte
für Recht
und Freiheit
und um
die Liebe
einer Frau.
Ein Mann -
eine Legende.
KEVIN
COSTNER
— IST —
ROBIN
HOOD
KÖNIG DER DIEBE
AB 5. SEPTEMBER IM KINO
CONCORDE-FILM ZEIGT
EINE JAMES G. ROBINSON PRÄSENTATION
EINE MORGAN CREEK PRODUKTION EINEN KEVIN REYNOLDS FILM
KEVIN COSTNER "ROBIN HOOD: PRINCE OF THIEVES"
MORGAN FREEMAN CHRISTIAN SLATER ALAN RICKMAN UND MARY ELIZABETH MASTRANTONIO
KAMERA DOUG MILSOME, B.S.C. AUSSTATTUNG JOHN GRAYSMARK SCHNITT PETER BOYLE MUSIK MICHAEL KAMEN CO-PRODUZENT MICHAEL J. KAGAN
AUSFÜHRENDE PRODUZENTEN JAMES G. ROBINSON UND DAVID NICKSAY & GARY BARBER STORY PEN DENSHAM DREHBUCH PEN DENSHAM & JOHN WATSON
PRODUZIERT VON JOHN WATSON, PEN DENSHAM UND RICHARD B. LEWIS REGIE KEVIN REYNOLDS
ORIGINAL SOUNDTRACK UND SINGLE "EVERYTHING I DO (I DO IT FOR YOU)"
(BRYAN ADAMS) ERHÄLTLICH AUF POLYDOR
DOLBY STEREO
DAS BUCH ZUM FILM ERSCHEINT IM GOLDMANN VERLAG
IM VERLEIH DER CONCORDE-FILM



INHALT

Magazin:

In Cannes: Ein Tagebuch 4
In Zahlen: Terminator terminated 10
Oscars: Michael Ballhaus resümiert 10
Billy Crystals Perlen 12
In Berlin:
(1): 7 Tage im Februar 14
(2): Interview mit einem Kritiker 15
(3): Ein Junge und zwei dicke Hunde 16
Bücher: „Candidly Caine" 17
Nur im Fernsehen: „L.A. Law" 18
Epitough 19

Pauline Kael

Pauline lesen! 21
Which Way to Pauline? 22
5 Übersetzungsversuche 22
Notizen der Übersetzer 24

Sydney Pollack

Blonde Haare, schwarzes Herz 40
„Im Kreis gefangen":
Ein Interview mit Pollack 42
Wovon die Götter träumen:
Pollack & Robert Redford 48
Paulines Pollack: Filmografie 50
Ohne Worte: Filmanfänge 56

Im Kino 58
Premieren 1991 61
Nachspann 62

Der schönste und spannendste Spielfilm von Cannes: Ridley Scotts road movie **THELMA & LOUISE**

IN CANNES:

16 Tage im Mai, an der Croisette, zwischen Gaffern, Regen und Stars

7.5.

Cannes gehört mir nicht mehr. Zwei Tage vor dem Eröffnungsfilm im Morgengrauen eingetroffen (der Zug fuhr in die aufgehende Sonne hinein), ist die Stadt schon so voll, als stünden überall Stars für die Gaffer herum. Vor fünf Jahren, ich kann mich noch erinnern, war die Croisette zur gleichen Zeit menschenleer, bis auf einen legeren Amerikaner im Khaki-Anzug mit einer Baguette unter dem Arm und den Gedanken vielleicht noch in Afrika. So ging Sydney Pollack unbehelligt seiner Wege. Heute wäre das nicht möglich: überall lauern die Gaffer. Mit ihren Augen saugen sie alles auf und aus, und ihre Enttäuschung darüber, daß noch niemand zu sehen ist, macht sie noch unruhiger und unangenehmer als sonst. Dabei wohnen sie einem der wunderlichsten Ereignisse bei: wie die Illusion der Illusionswelt aufgebaut wird. Eben noch war Cannes eine unschuldige Stadt, jetzt zimmern und hämmern Handwerker an Tafeln und Wänden, um die Werbungen anzubringen, die den offensichtlichsten Teil des Filmglanzes vermitteln. Kräne heben eine im Grunde nicht existente Firma wie Cannon auf ein Podest, mit Namen wie Bronson und Chuck Norris, die so veraltet sind, daß man glauben könnte, die Tafeln seien noch aus dem letzten Jahr. Weiter vorne am Palais hängt sogar noch eine große Plakatwand von CYRANO DE BERGERAC, aber das geht ja in Ordnung, weil der Film immer noch in den Kinos ist und sein wird, wenn die meisten Filme, von denen hier noch keine Plakate hängen, wieder vergessen und verschwunden sein werden.

Spät am Abend läuft eine Filmsendung im Fernsehen, mit einem alten, aber nicht veralteten Interview mit Don Siegel (hat das bei uns jemand fertiggebracht?) und mit Bildern von der César-Verleihung, wo Luc Besson zerfließt, als Anne Parilland ihren Preis entgegennimmt.

8.5.

Wenn man die Franzosen für etwas lieben kann – dann ist es ihre Leselust. Die macht vor nichts, nicht einmal vor der Filmliteratur halt. Nirgendwo auf der Welt gibt es so viele gute UND florierende Filmzeitschriften wie hier (nirgendwo sonst sind auch aus Filmkritikern – von Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer, Chabrol bis zu Téchiné, Tavernier und Assayas – so viele gute Regisseure hervorgegangen). *Première* und *Studio* haben wieder dicke Sondernummern zum Festival herausgebracht, *Positif* und die *Revue Du Cinema* – obwohl nicht so erfolgreich – verlieren ihren Leserstamm nicht, und die *Cahiers* feiern ihren 40. Geburtstag mit einer Ausgabe, in der von Philip Kaufman über Andrzej Zulawski bis zu Samuel Fuller fast alle (Godard nicht!) mit persönlichen Kino-Erinnerungen gratulieren. *„Warum gibt es keine deutsche Ausgabe der Cahiers?"* fragt mich jemand vorgeblich naiv. Die Antwort ist so einfach wie betrüblich: weil die Deutschen nicht lesen können. Sie wollen lieber Bildchen angucken. Nicht, daß die Franzosen das vernachlässigen würden: Première hat ein *wunderbares*, in den Farben subtil aufeinander abgestimmtes Schwarz/weiß/rotes-Titelbild von Madonna, auf das ich mehr als stolz wäre (aber mit dem ich nicht weiter als bis München käme), und in den *Cahiers* (mit einem uns nicht ganz unbekannten Thema: 20 Cineasten fürs Jahr 2001) gibt es historische und aktuelle Fotos (darunter zwei atemberaubende von Juliette Binoche), von denen wir nur träumen können. Und auch wenn ich den Rest nicht gut genug verstehe, um ihn in aller Form zu loben, liest sich das meiste gut an (ich suche die Januar-Ausgabe von 1966: sie ist in Englisch geschrieben und entdeckt Blake Edwards). Man kann richtig neidisch werden.

Neid ist nicht das Gefühl, das bei mir aufkommt, wenn ich daran denke, daß Hans-Dieter Seidel von der FAZ in der Festival-Jury sitzen wird. Vielleicht hätten dies andere Kritiker, die ich weniger schätze (Wolfram Schütte zum Beispiel) eher verdient. Wahrscheinlich ist es die Belohnung (oder aber das Mitleid) der Organisatoren für Seidels tägliche Berichterstattung. Aber Juror zu sein ist ja nicht nur eine Ehre, sondern auch eine Last: aus keinem Film darf man sich vorzeitig verdrücken (also, Hans-Dieter, auch nicht aus BIRD oder WILD AT HEART), und ob die Tatsache, daß man sich nicht mehr um seinen Sitzplatz sorgen muß, das aufwiegt, bezweifle ich. Da fühle ich mich in meiner unmaßgeblichen Rolle wohler: mit meiner *rose badge of courage* rmuß ich nicht auf den Balkon des *Salle Debussy* (siehe auch das Tagebuch von Wilfried Reichart in Heft Nr. 17) und kann daher tun und vor allem lassen, was ich will. Zum Beispiel heute abend, da der morgige Eröffnungsfilm zu sehen wäre – schaue ich mir lieber Inter gegen Roma an.

9.5.

Schwärzer hätte das Festival nicht anfangen können: Statt einer beschwingten französischen Liebessaga eröffnet ein unkompromißloser amerikanischer Polizistenfilm den Wettbewerb – David Mamets

HOMICIDE: Tendenz tödlich. Eine mutige Entscheidung der Auswahlkommission, vor allem, wenn man bedenkt, daß der Abschlußfilm von einem (schein-)toten US-Verleih kommt, MGM.
Tevfik Baser hat Peter Greenaways Platz eingenommen: *„Prosperos Bücher"* kommen nicht, aber dafür ist der Sturm auf der Croisette eingetroffen. Wenn der Wettergott glaubte, damit die Gaffer von der Eröffnungsfeier zu vertreiben, hat er sich geirrt. Aber das Wetter beschert mir das Kompliment, im Regencape ausgesehen zu haben wie *„Woody Allen als Sperma"*. Immerhin.

10.5.

Das ist die erste Lüge dieses Tagebuchs, denn der zweite Festivaltag ist jetzt schon seit 15 Stunden Vergangenheit. Aber nach 6 Filmen und über 12 Stunden Kino war es um die Konzentration erst einmal geschehen. Zumal das Sehen von ausländischen Filmen noch anstrengender ist: Man muß sehen, entziffern, übersetzen, und man wird, egal ob man will oder nicht, ob man es nun braucht oder nicht, immer wieder von den Untertiteln abgelenkt.
„Der Mörder des Zars" ist ein russischer Film mit französischen Untertiteln, aber ich bin froh darüber, daß ich weniger den Bildern als den Untertiteln folge, denn der Ton gehört zum schlimmsten, was ich je im Kino gehört habe: Malcolm McDowall spielt die Hauptrolle und wohl nicht nur seinetwegen ist der Film nachsynchronisiert worden. Doch es ist nicht nur so, daß der Hintergrund fast tot ist – viel schwerer wiegt, daß die Texte nie lippensynchron sind. Man kann gar nicht hinsehen, so falsch ist alles, und ich frage mich: ist das eine verständliche Reaktion oder bloß die eines arroganten Westerners?
Jedenfalls ist die Geschichte, eine politisch angehauchte, metaphorisch überladene Variation der Freddy-Krueger-Serie, nicht so spannend, als daß ich davon absehen wollte. Lieber lese ich in der SZ über den Pokal-Skandal um den 1. FC Köln und Otze, wo zwei clever genug sind, eine der vielen Lücken des DFB-Gesetzbuches auszunutzen und ehrlich genug, dies zuzugeben – und dafür natürlich bestraft werden. So, denke ich mir, wird es dem DFB (in Zusammenarbeit mit den Medien) gelingen, Profis dazu zu bringen, nur noch *„Ja gut"* (ich glaube, das Copyright dafür gebührt Rudi Völler) zu sagen. Danke.
Den Rest der Pause zwischen zwei Filmen benutze ich dazu, nach vorne zu sehen, wenn auch nicht weiter als drei Tagespläne voraus. Man kann seinen Spaß daran haben, Zeitpläne auszutüfteln. Ich kenne Festivalbesucher, deren Ziel es ist, 52 Filme in 8 ½ Tagen zu sehen. So weit geht es bei mir nicht (mehr). Aber es gibt Filme, auf die ich mich so sehr freue, daß ich ihretwegen meine Absichten gerne ändere. Ich weiß noch, 1987 gerieten Brigitte Desalm und ich völlig unverhofft (und unerwartet) in eine Privatvorführung von LETHAL WEAPON (als noch niemand in Europa wußte, wer Martin Riggs ist), und auch wenn damit alles auf den Kopf gestellt wurde, war der Tag gerettet. Und 1989, als ich Denys Arcands JESUS DE MONTREAL über mich ergehen lassen wollte, fiel mein Blick am Messekino auf ein winziges Schildchen mit dem Titel FIELD OF DREAMS, und prompt verbrachte ich den Nachmittag mit Kevin Costner. In diesem Jahr hoffe ich vor allem auf John MacNaughtons SEX, DRUGS & ROCK'N'ROLL, die Aufzeichnung eines Auftritts von Eric Bogosian, Blake Edwards' SWITCH und Zulawskis LA NOTE BLEUE. SEX, DRUGS... und der Zulawski sind für morgen angekündigt, also gilt es, den Tag danach zu planen. Und vorher so viel wie möglich gesehen zu haben.
Das Kino kann mit der Illustration von Gewalt und Wahnsinn inzwischen so weit gehen, daß es einen manchmal schon bedrückt. Ich sehe hintereinander YOUNG SOUL REBELS (wo ein Perverser in London einen Schwulen absticht), DANCING MACHINE (wo Delon in seiner besten Rolle seit Jahren mit seiner Coolness drei Frauen in den Herzinfarkt treibt), Schroeters MALINA und schließlich den verstörenden Film L'ENTRAINEMENT DU CHAMPION AVANT LA COURSE mit Richard Berry als radelnder Metzger-Macho, der seine Geliebte schlecht und seine Frau noch schlechter behandelt. Der Schock dieses Films sind nicht die Prügel, die Berry austeilt oder das Blut, das fließt – es ist die Selbstverständlichkeit der psychischen Gewalt, die Alltäglichkeit von Haß und Ignoranz, Ausbeutung und Gleichgültigkeit. Das verstört viel mehr als ein *„einfacher Kinomord"*, und gerade die Franzosen sind besonders gut darin, es dem Zuschauer nicht durch eine offensichtliche Moral einfacher zu machen. Berry und sein Regisseur Bernard Fare kommen dem schleichenden Irrsinn des Mannes gefährlich nahe.

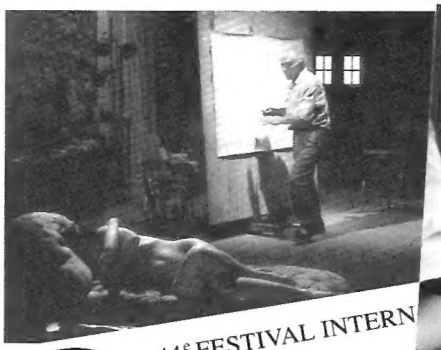
11.5.

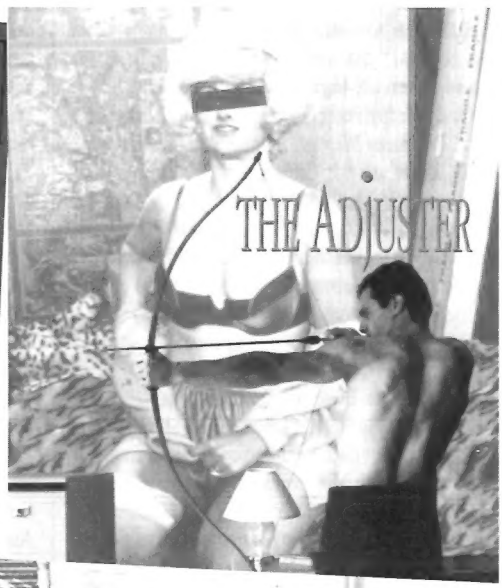
Wieder Gewalt und Wahnsinn, diesmal nach amerikanischem Rezept und mit drei starken Schauspielern: Dennis Hopper, Barbara Hershey und Ed Harris in PARIS TROUT. Hopper tötet zwei Schwarze, wird angeklagt (sehr zu seiner Überraschung, denn wir schreiben das Jahr 1949 und befinden uns in Georgia) und flüchtet sich in eine krankhafte und sehr aggressive Art der Paranoia inklusive der schrecklichsten Vergewaltigung der Kino-Geschichte. Nach solchen Filmen kann man ziemlich deprimiert und dankbar für etwas Romantisches sein. Um so besser, wenn es ein Film wie JACQUOT DE NANTES ist, Agnès Vardas im besten Sinn nostalgische Erinnerung an Jacques Demys Kindheit. Demy taucht selber mehrmals auf, und ich wünschte mir so sehr, ihn gekannt zu haben, daß ich nicht wollte, daß der Film aufhört. Manchmal sind 120 Minuten Kino unverschämt kurz. Aber dennoch: auf diesen Film hatte ich gewartet, und er hilft mir erst einmal darüber hinweg, daß man als Kritiker angeblich nicht in SEX, DRUGS & ROCK'N'ROLL kommt. Vielleicht werde ich mich als Verleiher *verkleiden* ...

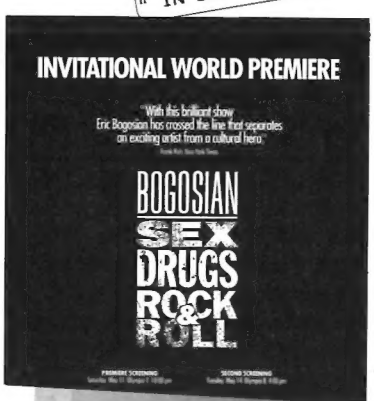
12.5.

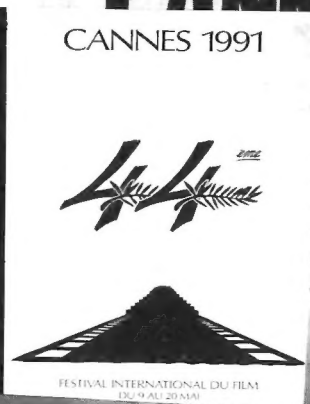
Keine Verkleidung war nötig, ja nicht einmal eine Karte mußte ich vorweisen, um gestern abend in SEX, DRUGS ... zu kommen. Im Gegenteil: wer mit dem Presseausweis rumfuchtelte, kam nicht rein oder war, wie Richard Corliss, auf die Gnade des Verleihers angewiesen. Eric Bogosians *one-man-tour-de-force* als Abschluß des Tages zu haben, war gut, denn mit einem Film wie EUROPA den Tag zu beenden, wäre fürchterlich gewesen: ein als Kunstprodukt verkleideter prätentiöser Kinderfilm, der seinen Spaß an *blue screens* und Videotricks hat. Ich mußte bei den Modellen unweigerlich an JACQUOT denken, an den wundervollen Kurzfilm von Demy über den Handtaschendieb; bei Lars van Trier soll wahrscheinlich ein Hintersinn existieren, aber Experimentalfilme, die sich spielerisch geben, wirken immer nur noch bemühter und die Distanz, die der Film scheinbar hat, verlogener.
Kurosawas *„Rhapsodie im August"* findet viel Beifall, aber ich kann mir nicht helfen, daran zu denken, daß er auf zu monumentale Weise schlicht ist. Man darf nicht vergessen, daß Kurosawas Filme vor DODESKADEN alle eine Nummer kleiner waren, daß seine frühen Meisterwerke von einer betörend schlichten Klarheit waren und das Kunstvolle an ihnen eben der Umgang mit der Einfachheit war. *„Rhapsodie"* ist eine Rückkehr zu den kleinen Filmen, aber Kurosawa macht es sich zu einfach: natürlich ist es nicht anti-amerikanisch, wenn ein Amerikaner (Richard Gere) sich bei Japanern für den Abwurf der Nagasaki-Bombe entschuldigt; aber wie Kurosawa die Reaktionen und Aktionen dreier Generationen zeichnet, ist mehr als naiv: die vier jungen Kinder, die sich an 1945 erinnern, kommen ihrer Großmutter nah. Die hegt keinen Groll mehr auf die Amerikaner, aber die Kinder erledigen das schon: sie sehen (allzu klar), wer die Opfer und wer die Täter waren, und ihre Erinnerung funktioniert nur so klar, weil sie die Hälfte verdrängen. Diese beiden Generationen haben klare Ansichten. Die mittlere Generation dagegen zeichnet Kurosawa als opportunistisch, käuflich und rückgratlos: sie arrangieren sich mit den Amerikanern und fürchten nur, daß die Verbindung zu den reichen Verwandten zerbrechen könnte. Vielleicht ohne es zu wollen, suggeriert Kurosawa, daß man sich auf seine Positionen festlegen sollte. Und das ist eine ungekannt patriotische Haltung für den großen Tenno.
Der Traum eines Filmkritikers in Cannes, gerade in einem Jahr, in dem die Presse zu überdurchschnittlich vielen Markt-Vorstellungen nicht zugelassen wird: ein Film auf dem Markt NUR für die Presse. Die Einkäufer werden abgewiesen! Völlig aufgelöst und irritiert sammelt sich eine Handvoll Japaner vor dem Eingang und diskutiert fassungslos. Im Traum hätte das nicht schöner sein können – und dann das: Mit einem Strohhut stürzt Christopher Walken den Diktator von Kolumbien. James Glickenhaus, der in SHAKEDOWN nicht nur Action, sondern auch Charaktere hatte, schert sich hier wieder nur um Ballerei und Knallerei. Daß seine Vietnam-Veteranen ungebrochene Helden sind (obwohl das Gegenteil spannender gewesen wäre, zumal sie ziemlich unmotiviert killen), interessiert ihn ebensowenig wie die Tatsache, daß ein Film wie McBAIN keine Chance mehr hat. Das ist um so erstaunlicher, wenn man bedenkt, daß Glickenhaus seinen Film selber verleiht, also die Verluste selber tragen muß.
IN BED WITH MADONNA läuft zwar offiziell erst morgen abend, aber das Trara ist auf einem ungesunden Höhepunkt angelangt: Tickets für morgen gibt es nicht mehr, die vorher angesetzten Termine sind überfüllt, und der Rummel beginnt – wie bei BATMAN – gegen den Film zu arbeiten. Und wenn schon ein Film wie BATMAN dieser Anti-Bewegung (in

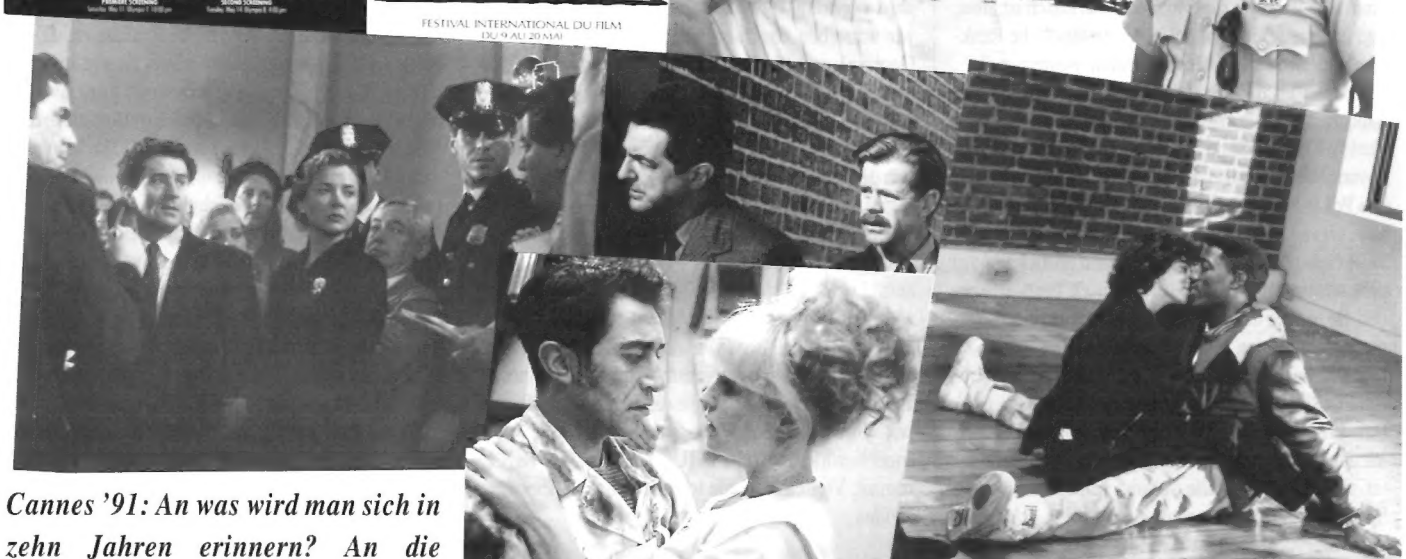
JACQUOT DE NANTES











Cannes '91: An was wird man sich in zehn Jahren erinnern? An die geheimnislose Madonna oder doch an Rivettes schönes (nacktes) Nervensägen? An Irwin Winklers Film über den Horror von früher oder an John Sayles' Bilder von den heutigen Problemen? An Spike Lee, Annabella Sciarra oder Wesley Snipes? An Eric Bogosian oder Joe Mantegna? Haben wir das Beste schon hinter oder noch vor uns? Vielleicht gibt uns David Cronenberg 1992 eine erste Antwort darauf.

Europa) nicht standhalten konnte – wie soll es dann einem Konzertfilm wie IN BED WITH MADONNA ergehen?
Statt Madonna sehe ich mir lieber Michael an, *Air* Jordan im *American Pavilion*. Neben mich setzt sich Spike Lee, unaffektiert und doch aufgeregt: als persönlicher Jordan-Freund und halbherziger Philadelphia-Anhänger weiß er nicht, ob er für die *Chicago Bulls* oder doch für die *Phillies* halten soll. Er entscheidet sich, eine weise Wahl, für *Air* Jordan und gegen alle anderen. Später spielen die *L.A. Lakers*, also wird es voll (und laut, vor allem, wenn Jack Nicholson im Bild auftaucht) und Zeit für den Ostküstler Spike zu gehen. Kein Wunder, daß der Mann in Hollywood keine Preise bekommt, wenn er die *Lakers* verschmäht.

13.5.

Ein normaler Festivaltag. Aufstehen um 7.00 Uhr. Katzenwäsche. Kurzer Weg zum *Carlton* und zurück. 7.25 Uhr: ich blättere vier der unzähligen Tagesprogramme durch – *Screen, Le Film français, Moving Pictures, Variety* –, auf der Suche nach einem Film, der sonst nirgendwo vermerkt ist. 7.45 Uhr: kein Erfolg und doch eine erste Entscheidung – gegen Marco Ferreri, für Atom Egoyan. 8.30 Uhr: sehr früh im Kino, aber es gilt ja auch, ein Wochenende nachzulesen (Sabba, die Hexe, hat in Rom zugeschlagen). 11.15: von Egoyan erschlagen, prätentiös, aber nie langweilig unterhalten, gehe ich noch einmal ins Palais; Spike, die Zweite: Lee hat seinen Ausweis vergessen: *»Shit, he doesn't know you. How come?«* Als ich wieder rausgehe, haben sie ihn doch hereingelassen. Wie weit kann einen die Popularität bringen? Das Gesicht eines Stars hat viele Nachteile (Depardieu oder Deneuve könnten nie ungestört über die Croisette gehen), aber oft genug wird es wie die Tausend-Pfund-Note eingesetzt. 13.10: Von AUX YEUX DU MONDE beglückt, gehe ich essen. 14.15, Spike, die Dritte: Zur Weltpremiere von BOYZ'N THE HOOD ist alles gekommen, was Schwarz und Namen hat, neben Lee und Bill Duke vor allem Eddie Murphy, der sich mit Spike eine fotogene Umarmung liefert. 16.40: einige Filme haben schon angefangen, für andere ist es noch zu weit hin. Also heißt es jetzt: Kraft sammeln für 4 Stunden Jacques Rivette. 18.30: Auf dem Weg zu Rivette. Die Croisette ist am Tag nach Madonna wie ausgestorben. Im Grunde fehlen nur die *tumbleweeds*, um den Eindruck einer verlassenen Western-Stadt zu erwecken. Rechts neben mir im Kino sitzt eine dieser Leuchten, die sich mehr mit ihrem Leuchtschreiber beschäftigen als mit dem Geschehen auf der Leinwand. Das kennen wir ja noch von Peter W. Jansen. 21.20: Pause. Die Rivette-Fans sind ratlos. Daran hat sich auch um 23.05 nichts geändert. Was ich über den Film denke, kann man gerade im Tagebuch schwer aufschreiben. Man hätte es gut machen können, aber nur WÄHREND der vier Stunden – während Piccoli seine Skizzen kratzt und Emmanuelle Beart ihre Posen verändert –, wenn man meinen Kopf angezapft hätte, was ohnehin die beste Form wäre, um ein Tagebuch anzulegen. 23.30: An den deutschen Hangouts geht jetzt erst das Leben los. Die SZ unterm Arm drohe ich Peter Bochka an, daß ich gleich seinen Artikel lesen werde – *„verderben Sie sich doch nicht den Abend"*, rät er mir, aber ich befolge seinen Rat leider nicht. 0.00: zurück im Hotel. Vorbereitungen für nachher. 1.15: Verena Lueken lesend schlafe ich ein.

14.5.

Vor fünf Jahren hat Norbert Grob einen schönen Satz geschrieben: *„Schlechte Filme mit gut aufgelegten Schauspielern sind besonders unterhaltsam."* Immer wieder kommen in diesen Tagen Gesichter zurück: Isabelle Huppert im Kampf gegen den unsichtbaren Gegner (Werner Schroeter), Sophie Marceau im Kampf mit den Tränen, und jetzt Scott Glenn und vor allem Kate Capshaw in dem Film mit dem wunderbaren Willie Nelson-Titel MY HEROES HAVE ALWAYS BEEN COWBOYS, gleichzeitig der letzte Film von Ben Johnson, aber er hat keine schöne letzte Vorstellung bekommen.
Im 24. Film schlafe ich zum ersten Mal ein, 10 kurze Minuten lang. Es war ein gerechter Schlaf, weil ich mich quälte, um wachzubleiben und weil ich auch im Wachzustand nicht mehr verstanden hätte. Warum suggerieren einem europäische Filme so oft, daß man zu doof für sie ist? Entweder sie sind überdeutlich oder aber übertrieben hintersinnig, platt oder metaphorisch oder beides zusammen. LA DOUBLE VIE DE VERONIQUE von Kieslowski ist so ein Fall, *mystic pizza de la vie parallele:* von der Idee her schön, aber in der Ausführung überladen. Kieslowski macht es uns schwer, weil er es sich zu einfach gemacht hat. Folgerichtig die gleichgültige Reaktion des Pressepublikums. Was muß kommen, damit sich hier wieder etwas tut (WILD AT HEART, ich wiederhole mich da gerne, war so ein Film), die einen Zuschauer durchdrehen vor Begeisterung und die anderen vor Wut rasen? Was wird morgen der *Film surprise* sein? Über der Enttäuschung über die Aufklärung dieses Films können einem oft folgenschwere Fehler unterlaufen: 1986 zum Beispiel verschmähte ich CHOOSE ME und mußte lange dafür bezahlen.

15.5.

Der *Film surprise* ist also von Mel Brooks, und es hätte schlechter, aber bestimmt auch überraschender kommen können. Vor fünf Tagen hatte ein findiger Reporter schon berichtet, daß Mel Brooks ein Doppelzimmer vorbestellt habe, und von dort über die Freundschaft von Brooks zu Festivalleiter Gilles Jacob auf eine Vorführung von LIFE STINKS zu schließen, war nicht allzu schwer. Wie es um die Qualität des Films steht, zeigt sich aber zwei Stunden später, nach dem üblichen Härtetest von Festivals, der heißt: Ein Film ist nur so gut, so lange man sich an ihn erinnert. Und nach einem weiteren Film ist Brooks' neues Werk schon wieder vergessen.
Dagegen will mir ein anderer Film, der fünf Konkurrenten und 30 Stunden zurückliegt, nicht mehr aus dem Kopf: John Sayles' CITY OF HOPE ist der mit Abstand ambitionierteste, politischste Film des Festivals. Sayles entwirft das Bild der Stadt Hudson City anhand von zehn bis zwölf Hauptfiguren (und unzähligen Nebenfiguren); eine Stadt, die nach oben will und dessen Stadtherren zu diesem Zweck auch über Leichen gehen: jeder hat seine Finger irgendwoanders im Spiel, jeder sucht seinen Vorteil und das geht vom Bürgermeister über Kleinbürger bis zu 2 schwarzen Kindern, die nachts im Park einen weißen Jogger aus allgemeinem Frust niederschlagen und ihm dann vorwerfen, sie hätten sich gegen seine sexuellen Avancen wehren müssen. Sayles begnügt sich aber nicht nur mit der Geschichte (anders als früher), sondern sucht nach einem passenden, forcierten Stil: seine Kamera dient als Bindeglied zwischen den Geschichten, unentwegt fährt sie von einem Pulk zum anderen, lauert dem einen auf und verfolgt die Fährte einer anderen Story. Anfangs wirkt das sehr bemüht (Robert Richardsons *steadycam*-Raserei geht einem auf die Nerven und an die Augen), und man bezweifelt, daß Sayles alles in den Griff bekommt. Aber wie schon in THE RETURN OF THE SECAUSUS SEVEN, in MATEWAN und EIGTH MEN OUT gelingt es Sayles nicht nur, die Personen unterscheidbar zu machen, sondern Charaktere zu entwickeln. Und selbst wenn seine Geschichte moralisch ist, wird nie ein Zeigefinger deutlich, und man hätte bei der Atemlosigkeit, mit der Sayles erzählt, auch gar keine Zeit, ihn zu sehen. CITY OF HOPE ist ein *powerhouse*. Warum dieser Film nicht in eine der offiziellen Sektionen kam (statt Ferreri, van Trier oder, wenn es sein muß, A RAGE IN HARLEM), ist ein Rätsel und bestimmt ein interessanteres als die Abwesenheit von Herzog und anderen. Hoffentlich ergeht es CITY OF HOPE besser als Sayles' vielleicht bestem Film EIGHT MEN OUT, der es bei uns nur vereinzelt in die Videotheken schaffte. Der Kreis um die Geschichte der Kinoauswertung von Sayles' Filmen scheint sich nie zu schließen.
Dabei sind geschlossene Kreise etwas sehr Schönes: Vor einem Jahr verfolgte ich in Cannes, wie Manchester United in zwei Finals den englischen Cup gewann. Heute siegt das britische Team im Finale des Cups der Pokalsieger 2:1 gegen Barcelona, bei denen nur Johan Cruyff mein Mitgefühl hatte – ich hoffte ständig, daß er keinen weiteren Herzinfarkt erleiden mußte.

16.5.

Das Entnervende und Enttäuschende an Cannes ist bisweilen, daß einem etwas fehlt, oder zumindest, daß man das Gefühl nicht los wird, daß man just in diesem Moment das Falsche macht: statt am Strand zu liegen, sitzt man in einem dummen Film, statt eine Tennispartie zu bestreiten, denkt man daran, daß der beste Gegner sich ausgerechnet beim Skifahren verletzt hat; anstatt einen neuen Regisseur, ein neues Gesicht zu entdecken, sitzt man am Strand; statt interessante Gespräche zu führen, legt man Patiencen; anstatt nette Menschen zu treffen, schläft man ein; statt das Leben in Saus und Braus zu genießen, so, wie es alle Leute, die nicht nach Cannes fahren, von einem erwarten, bescheidet man sich mit einfacheren Dingen. Natürlich ist das ein ziemlich dummes Gefühl, weil: erstens kann man nie alles richtig machen, und zweitens sind die simpleren Sachen oft die schöneren – eine geschälte Tomate zu Hause ist bisher immer besser gewesen als ein Salade Niçoise am Strand. Ach ja, und drittens kann man sich die Vorstellung vom *high life* in Cannes abschminken. Sicher, man genießt die Sonne (auch wenn sie sich 1991 sehr rar macht). O.K., man könnte auf Parties gehen; aber ich verspreche mir nicht viel davon, mitanzusehen, wie sich Leute hochstilisieren und Knallköpfe ausstellen. Sicher, man sieht die Stars; aber meistens auch nur im Fernsehen oder aus 100 m Entfernung – und ich glaube, das ist auch gut so, weil man ihnen, so lange Kameras in der Nähe sind, ohnehin nicht nahekommen kann. (Das, was Michael Althen in seinem Interview mit Romuald Karmakar gesagt hat, kann ich nur unterstützen.) Die vier Stunden, die ich neben Spike Lee beim Basketball gesessen habe, waren in jedem Fall besser als es ein zehnstündiges Exklusiv-Interview hätte sein können.

Also, Spike die Vierte: Er ist ein besserer Autor als Regisseur. Seine Dialoge treffen auch in JUNGLE FEVER, der *interracial love story* zwischen einem Schwarzen aus Harlem und einer Italienerin aus Bensonhurst, Ton und Haltung von Menschen, die bei anderen Regisseuren nur Repräsentanten einer Klasse und einer Idee wären. Die Dialoge sind das Fleisch der Personen, sie geben ihnen die Aura der Mehrdimensionalität, die die plane Leinwand ihnen verwehrt.

Als Regisseur steht Lee sich dafür oft im Weg. Die Arrangements der Fahrten und Kranoperationen von Ernest Dickerson sind allzu aufdringlich, häufig so kompliziert, daß sie von den Figuren ablenken. Und daß Lee ganz einfache Szenen mit Hintergrundmusik verstopft, kann nicht damit gerechtfertigt werden, daß *„Musik überall in unserem Leben"* (Lee) ist. In zwei, drei Szenen wird dies besonders augen- und ohrenfällig: etwa, wenn vier Freundinnen der betrogenen Ehefrau zusammenhocken (oder, wie Lee es nennt, *„Kriegsrat halten"*), die Kamera nur registriert und die Musik schweigt, da gewinnt der Film so an Fahrt, daß man gar nicht mehr an eine Regie denkt (was meistens das beste Zeichen für eine gute Regie ist) – und Klatsch, schon ist die Musik wieder da, und man ist aus seinem Rausch erwacht.

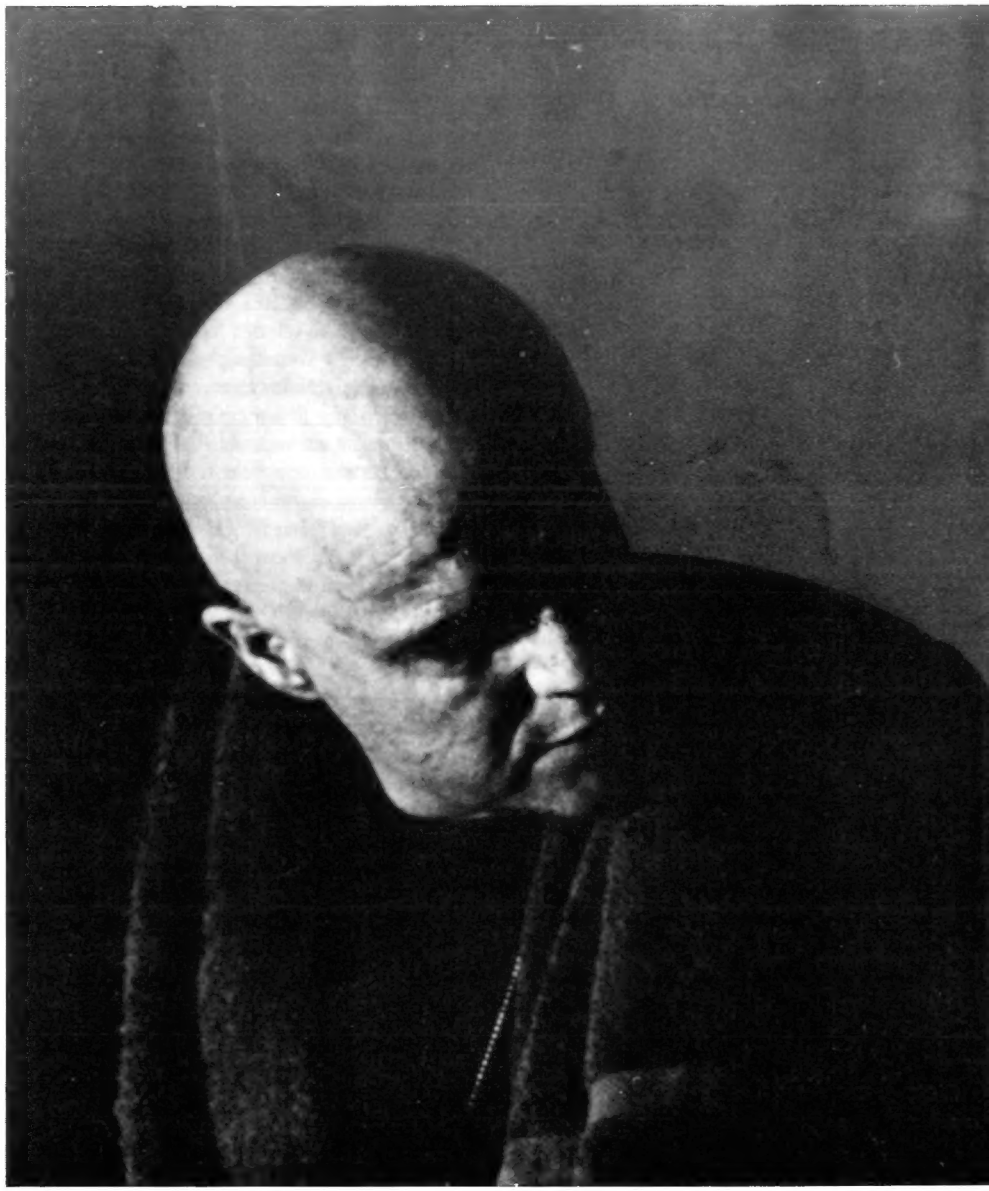
Aber was soll's: Spike Lee gehört zu einer Handvoll Regisseuren, bei denen nichts Routine ist, die einen solchen Vorwärtsdrang, eine solche Kraft haben, daß selbst Klischees wie neue Einsichten wirken. Und das Ende ist wahr und bitter (die Italienerin kehrt geschlagen ins Elternhaus zurück) und in einem Fall doch schön: John Turturro bekommt erstmalig die Chance auf ein besseres Leben.

16.30 Uhr: Ein Sonnenbad kann man in diesen Tagen wegen Mangelware nicht nehmen; für ein Schwimmbad würde zur Zeit ein Schritt vor die Tür reichen: orkanartige Winde bringen einen Regensturm mit wie seit 1984 nicht mehr. Damals lief gerade PARIS, TEXAS zum allerersten Mal, und der Regen konnte mir rein gar nichts anhaben. Aber solche Filme gibt es immer seltener, gerade auch in Cannes. Und das Wetter ist auch nicht mehr das, was es in den vergangenen fünf Jahrgängen war. Soviel zum Thema Wetter. Apropos Hochs und Tiefs: Danke, Anke H.!

17.5.

Ich hatte immer Probleme mit Literaturadaptionen, mit Filmen, die *nicht* auf Klassikern basierten, dabei besonders mit Genrestücken, weil ich sofort ans Buch denken mußte, an Veränderungen, Kürzungen, Umstellungen. Nun habe ich ein neues Erlebnis: einen Film, von dem ich alle Drehorte kannte. So kommt bei der Betrachtung von GUILTY BY SUSPICION ein neues Element zu jeder noch so kleinen Szene: ich denke an den Drehort und daran, wie er ohne Dekoration aussah. Und ich „entlarve" die Tricks der Filmproduktion: wenn Robert De Niro zum Beispiel downtown L.A. in ein Hotel reingeht, durchs Treppenhaus steigt und schließlich in ein Zimmer tritt, dann weiß ich, daß das an drei völlig verschiedenen Stellen gedreht worden ist. Das ist eine Erfahrung, die mich nicht stolzer macht und auch nicht reicher, im Gegenteil. Ich mag es einfach nicht, schon im Kino der Illusion(en) beraubt zu werden.

Hat das Kino Geschichtsbewußtsein zu haben? Werden die Menschen in 50 Jahren noch wissen, was genau warum in Nagasaki geschah und was man unter der McCarthy-Ära verstand? Vielleicht gehört



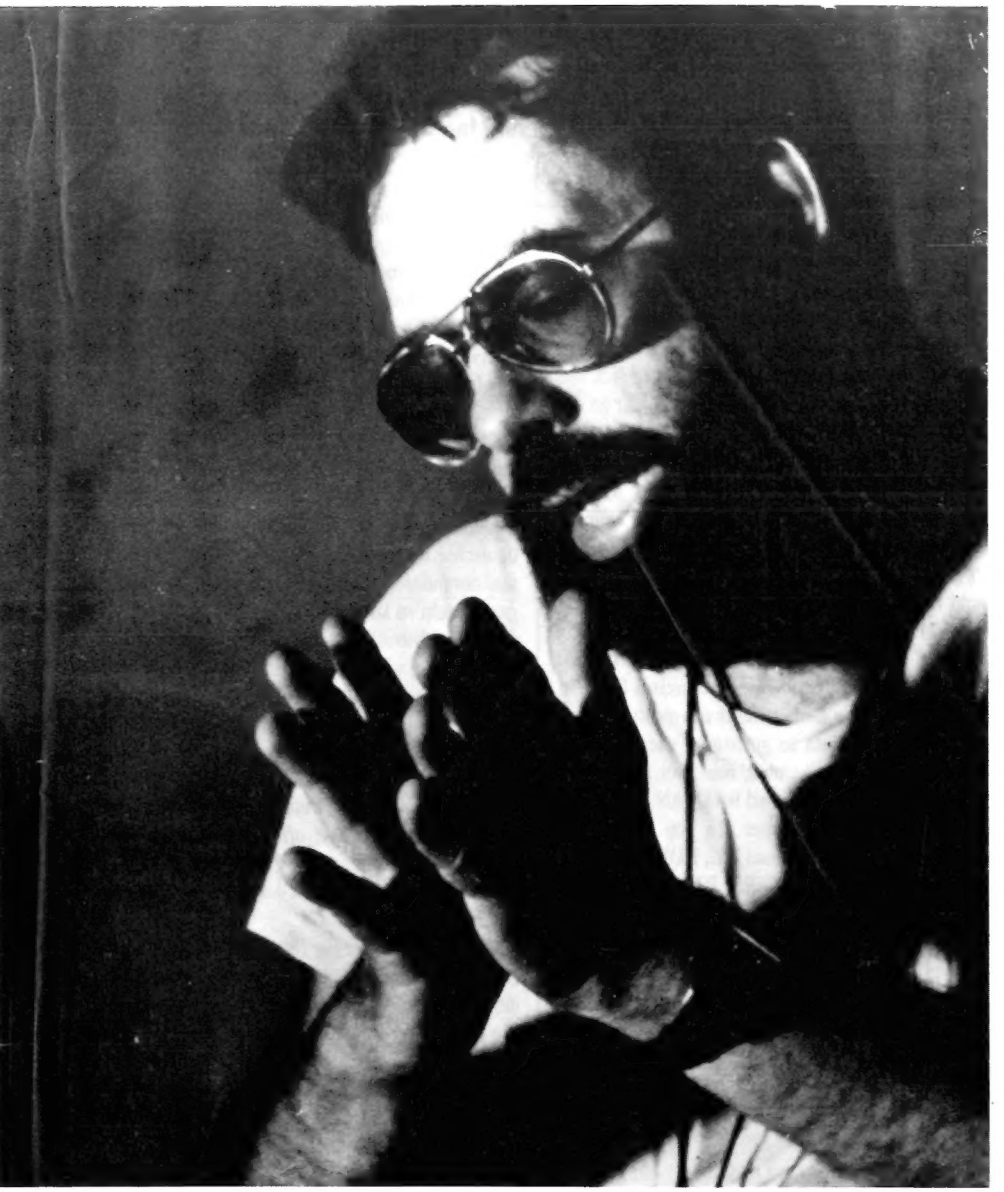
Der wichtigste, lehrreichste und unterhaltsamste Film des Festivals: ein Paradoxon, meinen Sie?

das zu den Qualitäten von Irwin Winklers Film: daß er die Geschichte nicht nur moralisch, sondern auch emotional festhält. Kein Meister-, aber auch kein Schulwerk. Da kann es mich zur Raserei treiben, wenn ich höre, daß Andreas Kilb – der Allwissende – den Film als *„überflüssig"* bezeichnet und unter seinen göttlichen Hammer legt. Fall abgeschlossen.

Wir erinnern uns, Kilb konnte uns zuletzt auch in deutlichen Worten vom Niedergang des großen Francis Coppola berichten. Was sollen wir also 1991, 12 Jahre nach der Weltpremiere von APOCALYPSE NOW an dieser Stätte, mit einer Dokumentation der Dreharbeiten? Kann sie uns noch etwas sagen, was wir nicht schon bei Eleanor Coppola gelesen oder in Bill Murrays göttlicher Darstellung von Francis in einer Folge von *Saturday Night Live* gesehen hatten? Die einfache Antwort: Ja, sie kann! Mit gnadenloser Konsequenz filmte Francis' eigene Ehefrau die Entstehung und nahm bisweilen heimlich auf Tonband Bekenntnisse ihres zunehmend frustrierten Mannes auf. So kommen die Desaster des Drehens (Harvey Keitel wird nach 14 Drehtagen gefeuert; sein Nachfolger Martin Sheen erleidet einen Herzinfarkt; die Helikopter-Staffel, die der phillipinische Diktator Marcos zur Verfügung gestellt hatte, wurde mehrmals mitten während der Dreharbeiten zum „wahren" Krieg gegen Rebellen abberufen; ein Taifun zerstörte ganze Sets) in Bild und Ton herüber, ergänzt von vor kurzem geführten Interviews mit einigen der Hauptdarstellern: Coppola, Sheen, Vittorio Storaro, Robert Duvall, George Lucas und dem wahrhaft wahnwitzigen John Milius, einem nostalgischen Kriegsromantiker, wie es keinen anderen gibt. Lediglich Marlon Brando stand nicht zur Verfügung, aber dafür enthält der Film gerade von ihm unfaßliche Dokumente.

HEARTS OF DARKNESS: A FILMMAKER'S APOCALYPSE beginnt mit dem Happy-End des Projekts, der Premiere von Coppolas Film in Cannes 1979. Es ist der Anfang vom Ende von Coppola.

„Mein Film handelt nicht von Vietnam. Er ist *Vietnam. Er ist wie es wirklich war. Und die Art, in der wir ihn gemacht haben, ähnelte sehr stark dem, wie die Amerikaner in Vietnam waren. Wir waren im Dschungel, und da waren zu viele von uns. Wir hatten Zugriff auf zuviel Geld und Ausrüstung, und nach und nach wurden wir verrückt"*, sagte Coppola damals auf der Pressekonferenz in Cannes, und spätestens wenn man den Dokumentarfilm gesehen hat, erscheint das nicht übertrieben. (Nein, man muß nicht erst Virilio lesen, um das sagen zu können; schließlich hat Brigitte Desalm schon 1979 geschrie-



HEARTS OF DARKNESS ***lehrt Sie das Kino und macht Sie scharf auf mehr***

ben: *„Nach* APOCALYPSE NOW *kann es keinen Anti-Kriegsfilm geben, denn jeder Kriegsfilm ist selber ein Krieg."*) Und immer deutlicher wird auch, wie gut es ist, diesen Dokumentarfilm erst heute zu sehen. In der Zwischenzeit hat man nicht nur Abstand zum Film gewonnen, sondern man kann vor allem die spätere Entwicklung von Coppola in den Film projizieren und verstehen, warum sich Coppola so verändert hat, warum er nach dem Wahnsinn von APOCALYPSE nicht mehr davon ablassen konnte, bis an den Rand des Abgrunds zu gehen: Dieses Dreherlebnis war stärker als jede Droge, und Coppola mußte wieder dorthin zurück, koste es, was es wolle (Zoetrope, das eigene Vermögen, anderer Leute Geld). Das Problem war nur, daß keiner der folgenden Filme diese Anstrengungen rechtfertigte, einige sie sogar nicht vertrugen: ONE FROM THE HEART zerbrach an den Ambitionen, THE COTTON CLUB wurde nur verhöhnt.

Aber, so schonungslos das Material mit ihm auch ist, man versteht Coppola nach diesem Dokumentarfilm besser: Auch die Tatsache, daß er wie ein Schatten seiner selbst wirkt, wie jemand, dessen Entziehungskur so erfolgreich war, daß er nicht mehr genau weiß, was ihn früher so high werden ließ (darin ähnelt Coppola dem schrecklich normalisierten Dennis Hopper). Schonungslos und entwaffnened ehrlich, wie dieser Dokumentarfilm ist, wird das nicht ausgespart. HEARTS OF DARKNESS ist lehrreich, atemberaubend, lustig und tragisch, Truth *and* Dare, Wahrheit und Wagnis, sind die Themen dieses Films. So wie APOCALYPSE NOW ein Film ist, wie es ihn heute nicht mehr gibt, auch, weil er heute nicht mehr realisierbar wäre. Oder können Sie sich vorstellen, daß ein so großer Film zweimal für mehrere Wochen unterbrochen wurde?

An einer Stelle sagt Coppola: *„Das Schlimmste, was einem passieren kann, ist, daß man prätentiös wird."* Das ist das Stichwort für Peter Greenaway, der glaubt, einen besseren *„Sturm"* entfachen zu können als Derek Jarman. Nun ist sein Film nicht rechtzeitig fertiggeworden, aber die Festivalleitung hat es sich nicht nehmen lassen, die erste Rolle als *»work in progress«* vorzuführen. Ich glaube aber nicht, daß das zu unserem Vergnügen geschah, sondern zum besseren Verkauf des Films. Cannes ist unbestreitbar ein besserer Markt als Venedig, zumindest für einen Greenaway.

Abends dann die Vorführung des (von mir) meisterwarteten Films: BARTON FINK. Die ersten Eindrücke lassen sich am besten mit Adjektiven beschreiben: Verwirrend, verzückend, unerwartet, kalt (sehr viel kälter als MILLER'S CROSSING), cool, garantiert kein *mainstream* (wirklich nicht, Ulli!) und unbedingt eines weiteren Blickes wert. Das läßt sich in diesem Jahr nicht von vielen Filmen behaupten. Und in jedem Fall ist nach diesem Feuerwerk Schluß für den Tag: die Bilderfresserei muß ein Ende haben.

18.5.

Im *Salle Debussy* setze ich mich zwei Reihen hinter die seriöse deutsche Clique, weil ich nicht mit Tefvik Baser rechne. Von hier aus ist der Blick auf die Leinwand so schräg, daß ich mich nicht mehr wundere, warum Herr Schütte immer so schief liegt.

19.5.

Eine morgendliche Zumutung: drei Stunden VAN GOGH von Pialat. Überraschenderweise ist das gar nicht so schlimm. Aber die Palme wird es dafür doch nicht geben?

Ridley Scott hat noch nie *männliche* Filme gemacht. Deshalb ist es nicht unbedingt verwunderlich, daß seine erste wirklich persönliche Arbeit (inklusive all seines technischen Könnens) ein Frauenfilm ist, verkleidet als *road movie comedy*. THELMA & LOUISE ist der schönste, der kurzweiligste Spielfilm dieses Jahres. *Pure fun.* Und Susan Sarandon und Geena Davis steigen durch diesen Film endlich in die Liga auf, in die sie längst gehörten.

20.5.

Roman Polanski hat also Wort gehalten: die Unterhaltung ging vor die Ambition, Waghalsigkeit vor Sicherheit. BARTON FINK hat 3 (!) Hauptpreise erhalten, das ist ein einmaliges Votum und die radikalste aller bisherigen Festival-Jurys, die doch sonst immer nur auf Teilung und Gerechtigkeit achteten, ohne zu bedenken, daß die Entscheidungen dadurch verlogener und nichtiger wurden. Vor zwei Jahren wagte es Wim Wenders, *sex, lies, and videotape* zwei Hauptpreise zu geben. Polanski ging noch einen Schritt weiter, eine Entscheidung, zu der ein Jury-Präsident wie Volker Schlöndorff nicht fähig war und niemals fähig wäre. Sagt das nicht schon genug über die Qualität der Regisseure aus?

Und da die Entscheidung für die Goldene Palme laut Polanski einstimmig war, bleibt nur mein Erstaunen: Respekt, Herr Seidel.

21.5.

Peter Buchka, mit einer Baguette unter dem Arm, regt sich natürlich auch am Morgen danach noch über die Palmen auf: Wo, fragt er empört, blieb dann da die Gerechtigkeit, sprich Angelopoulos? Mich kann das nicht stören. Ich will nur weg. In 350 Tagen kann Cannes, wenn die Stadt noch will, mich wiederhaben.

Milan Pavlović

Die Top 10 von Cannes:

HEARTS OF DARKNESS
THELMA & LOUISE
JACQUOT DE NANTES
AUX YEUX DU MONDE
Laurel & Hardy-Hommage
CITY OF HOPE
Die Creditsequenz von JUNGLE FEVER
HOMICIDE
BARTON FINK
JUNGLE FEVER

IN ZAHLEN:

Terminator or Terminated

Der Terminator hat es geschafft: den Erfolg und das Kino. Zur Zeit des Redaktionsschlusses übertraf James Camerons Film die 150 Mio.-Grenze, und auch wenn ihm der Dampf schneller ausgeht, als die Produzenten sich das wünschen, sind doch sehr viele Ziele erreicht: T2 hat bald viermal soviel eingespielt wie TERMINATOR, der erste Teil; er hat TOTAL RECALL überflügelt, Arnold Schwarzeneggers bislang erfolgreichsten Film; er hat RAMBO: FIRST BLOOD II hinter sich gelassen, sprich Sylvester Stallones Top-Hit; und er hat nicht zuletzt die Skeptiker zum Schweigen gebracht, die dem 95 Mio.-Dollar-Werk (exklusive Werbung und Kopien) ein schnelles Ende und der Produktionsfirma Carolco einen qualvollen Tod vorausgesagt hatten.

Aber nicht alles ist Gold, was glänzt. Der Erfolg könnte zur Folge haben, daß die aufgeblähte Art, Filme zu machen, weiter in Mode bleibt (Katzenbergs Memo zum Trotz), und daß alle Stars angesichts der Bezahlung von Schwarzenegger (ein Gulfstream-Jet im Wert von mindestens 14 Mio. Dollar) ähnliche Forderungen stellen könnten – und die Meldung, daß Michelle Pfeiffer bei BATMAN 2 von ihrer üblichen Gage absehen will, spricht nicht dagegen, weil sie dafür eine satte Gewinnbeteiligung ausgehandelt hat.

Auch sonst war der Sommer nicht nur heiß: zwar haben mit T2, ROBIN HOOD und CITY SLICKERS drei Filme die $ 100 Mio.-Barriere überwunden, und Filme wie THE NAKED GUN (80 Mio.), BACKDRAFT (70) und WHAT ABOUT BOB? (60) kann man auch nicht gerade als Flops bezeichnen, aber: auf jeden Hit kamen drei Enttäuschungen – die Liste reicht vom Reinfall des Sommers, HUDSON HAWK (18), über REGARDING HENRY (35), THE ROCKETEER (45), PROBLEM CHILD 2 (25) und DUTCH (5), dem dritten John Hughes-Flop in Folge, bis zum Julia Roberts-Vehikel DYING YOUNG, der seinem ursprünglichen Titel (er heißt jetzt CHOICE OF LOVE) leider alle Ehre gemacht hat; nur ein Film konnte überraschen, nämlich das schwarze Drama BOYZ N THE HOOD (der an die 50 Mio. Dollar machen könnte), jedoch keiner der vielen „Hoffnungsfilme" (JUNGLE FEVER, THELMA & LOUISE, SOAPDISH, POINT BREAK) konnte mehr erreichen, als die unteren Erwartungen zu erfüllen; und es sieht nicht so aus, als gäbe es ein „GHOST 91": wie schon 1988 wird wohl kein Sommerfilm bis in den Herbst oder gar den Winter hinein gut laufen.

Zu allem Überfluß markierte 1991 die Rückkehr zu den übergroßen Starts, Premieren einzelner Filme in nahezu 2500 Kinos. Sicher, man kann nichts dagegen sagen, wenn ein Film so gut startet wie die Filme unten in der Statistik; aber nur zwei von ihnen, RETURN OF THE JEDI und BATMAN, tauchen in der ewigen Bestenliste unter den Top 10 auf. Die meisten dieser Filme (ob nun E.T., HOME ALONE, RAIDERS, GHOSTBUSTERS, BEVERLY HILLS COP, GHOST oder BACK TO THE FUTURE) fingen klein, oder zumindest kleiner an – und hielten sich, im Gedächtnis und meist auch im Herzen der Zuschauer. Sie pulverisierten sich nicht selber wie die meisten „Eintagsfilme". *Mp*

FILME MIT WOCHENENDERGEBNISSEN ÜBER 20 MIO. DOLLAR

		Einnahmen	Kopien	∅ pro Kino	Datum
BATMAN *(WB)*		40.489.746	2194	(18.455)	25.6.89
INDIANA JONES CRUSADE *(Par)*	★	37.031.573	2327	(15.914)	29.5.89
INDIANA JONES DOOM *(Par)*	★	33.936.113	1687	(20.116)	28.5.84
BEVERLY HILLS COP II *(Par)*	★	33.014.153	2326	(14.194)	25.5.87
TERMINATOR 2 *(T-S)*		31.765.506	2274	(13.969)	7.7.91
RETURN OF THE JEDI *(Fox)*	★	30.499.619	1002	(30.430)	30.5.83
BATMAN *(WB)*		30.075.189	2201	(13.664)	2.7.89
GHOSTBUSTERS II *(Col)*		29.472.894	2410	(12.229)	18.6.89
BACK TO THE FUTURE II *(U)*	●	27.835.125	1865	(14.925)	26.11.89
ROBIN HOOD *(WB)*		25.625.602	2369	(10.817)	16.6.91
TOTAL RECALL *(T-S)*		25.533.700	2060	(12.395)	3.6.90
RAMBO: FIRST BLOOD II *(T-S)*	★	25.520.843	2074	(12.305)	27.5.85
TEENAGE MUTANT NINJA *(NL)*		25.238.367	2006	(12.581)	1.4.90
CROCODILE DUNDEE II *(Par)*	★	24.462.976	2837	(8.623)	30.5.88
BACK TO THE FUTURE III *(U)*	★	23.703.060	2019	(11.740)	28.5.90
DICK TRACY *(BV)*		22.543.911	2332	(9.667)	17.6.90
DIE HARD 2 *(Fox)*		21.744.561	2507	(8.674)	8.7.90
COMING TO AMERICA *(Par)*	★	21.404.420	2064	(10.370)	4.7.88
INDIANA JONES CRUSADE *(Par)*		21.230.164	2327	(9.123)	4.6.89
HOME ALONE *(Fox)*	●	20.987.761	1284	(16.346)	25.11.90
THE NAKED GUN 2 ½ *(Par)*		20.817.139	2378	(8.754)	30.6.91
TERMINATOR 2 *(T-S)*		20.738.340	2285	(9.076)	14.7.91
LETHAL WEAPON 2 *(WB)*		20.388.800	1803	(11.803)	9.7.89
TEENAGE MUTANT NINJA II *(NL)*		20.030.473	2868	(6.984)	24.3.91

Verleihabkürzungen: *WB:* Warner Brothers; *Par:* Paramount; *T-S:* Tri-Star; *Fox:* 20th Century Fox; *Col:* Columbia; *U:* Universal *NL:* New Line; *BV:* Buena Vista.

★: Ein viertägiges Wochenende, inklusive Montag.

●: ein dreitägiges Wochenende, das aber auf die lukrativen Thanksgiving-Feiertage fällt.

OSCARS:

Wolfstanz und Nichtnominierung – ein Interview mit Michael Ballhaus

Wieder einmal war alles *sooo* klar. Und dennoch sahen wir nicht sehr glücklich dabei aus. Den *„sweep"* von DANCES WITH WOLVES hatten wir ja vorhergesehen (wenn auch nicht unbedingt die Nominierung von Kevin Costner als Darsteller) und auch die Frauenfeindlichkeit der Academy, aber abgesehen davon, daß zu diesem Wissen weniger gehörte als die Ahnung des Oscars für Joe Pesci oder des Wimbledon-Siegs von Michael Stich – abgesehen davon hat die Academy für einen fauxpas gesorgt (die Art und Weise, wie Gérard Depardieu behandelt wurde), und die Kameramänner der Academy bewiesen ihr Unvermögen, als sie den deutschen Kameramann Michael Ballhaus nicht einmal nominierten. Statt nun die (Fehl-)Entscheidungen einzeln zu kommentieren, haben wir lieber mit dem Hauptbetroffenen gesprochen, wohlweislich im Abstand von vier Wochen zur Zeremonie. Schließlich wollten wir Ballhaus, einen der freundlichsten Menschen dieser Hemisphäre, nicht auf dem falschen Fuß erwischen.

steadycam: *Wann war Ihnen klar, daß Dean Semler den Oscar für die Fotografie von* DANCES WITH WOLVES *bekommen würde?*

Michael Ballhaus: Als ich den Film im Kino gesehen habe.

Also schon im November letzten Jahres?

Ja. Das ist für mein Gefühl die Art von Film, die bei den Mitgliedern der Academy immer erfolgreich ist. Sie haben sehr viel mit Amerika zu tun, sie sehen sehr schön aus, sie haben sehr viele Sonnenuntergänge und sehr, sehr schöne Außenaufnahmen. Es ist halt so, dieser Film ist ein Stück Amerika. Das ist das, was die Mitglieder der Academy lieben.

Sie meinen, die Academy liebt die schöne Seite von Amerika – schließlich ist GOODFELLAS *ja auch Amerika.*

Ja, auch. Aber das ist nicht die Seite, die man in Hollywood gerne sieht.

Hatten Sie sich denn vor DANCES WITH WOLVES *wirkliche Chancen für sich ausgerechnet? Sie haben ja alle möglichen Kritikerpreise bekommen.*

Ich war da sehr mißtrauisch, weil ich weiß, daß alle Filme, die von der eastcoast kommen, hier an der westcoast ein bißchen anders aufgenommen werden. Man kann das ja mit vielen Beispielen in der Vergangenheit belegen. Gordon Willis ist einer der größten Kameraleute Amerikas. Er hat jahrelang die schönsten Filme gemacht. Aber es war halt eastcoast, es war New York und so hat er nie einen Oscar bekommen. Das ist zum Beispiel ganz typisch.

Aber mit einer Nominierung hatten Sie doch zumindest gerechnet?

Mit einer Nominierung habe ich doch gerechnet, ja. Nachdem ich den Kritikerpreis in Los Angeles bekommen habe, dachte ich, dies wird doch auch die Mitglieder der Academy beeinflußt haben, wobei ja die Oscar-Nominierung nicht von der Mehrheit der Academy-Mitglieder kommt, sondern eigentlich von meinen Kollegen.

Und die sind neidisch auf Sie?!

Das könnte ich mir vorstellen, ja. Weil ich halt sehr, sehr schöne und auch sehr viele Angebote habe, im

letzten Jahr GOODFELLAS und POSTCARDS FROM THE EDGE gleichzeitig im Kino liefen, und viele Kollegen haben nicht so gute Angebote.

Und was haben Sie denn am 13. Februar gemacht? Waren Sie frustriert oder ...?

Nein, überhaupt nicht. Ich war überhaupt nicht frustriert. Ich war für einen Moment überrascht. Aber das war es dann auch, und dann bekam ich so viele Anrufe von Freunden und sogar von Kollegen, von sehr netten Kollegen, wie zum Beispiel dem ...

Rousselot? Daviau?

Allen Daviau. Er hat mich angerufen und hat gesagt, GOODFELLAS sähe toll aus, und es wäre eine Schande, daß ich nicht nominiert worden wäre. Ich habe sehr viele solche Anrufe bekommen und ... Na ja, gut. Das tröstet mich dann auch.

Hätten Sie sich denn eher Chancen ausgerechnet, wenn GUILTY BY SUSPICION, *der Film von Irwin Winkler, schon im letzten Jahr angelaufen wäre – daß die Kollegen Sie gar nicht hätten übersehen dürfen?*

Nein, das glaube ich nicht. Der Winkler-Film ist gut und sieht schön aus, aber das hat doch nicht das Kaliber von GOODFELLAS.

Zu den einzelnen Kandidaten: Vittorio Storaro mußte wohl sein.

Ja, sicher.

Hat der Storaro so eine starke Lobby, oder ist die Nominierung wirklich filmbezogen?

Das ist schon sehr filmbezogen. Einmal ist es so, daß er zu den Stars gehört. Anerkanntermaßen. Er ist einer der Besten. Beide Filme, DICK TRACY auch THE SHELTERING SKY, sehen fabelhaft aus. Sie sind unglaublich schön fotografiert. Da ist nichts gegen zu sagen. Ich empfinde da, ich muß das überhaupt nicht mit Neid sagen, große Bewunderung. Ich lerne immer noch von ihm, wenn ich mir seine Filme angucke. Die sind wirklich gut.

Zum Beispiel? Also bei DICK TRACY *die Matte-Aufnahmen?*

Die ganze Trickfotografie ist natürlich toll. Gut, da wird vieles im Labor gemacht. Aber allein die Farben, die Farbkomposition, wie er mit farbigem Licht umgeht, also farbenbezogene Dramaturgie mit Personen macht ... Da geht er schon einen ganzen Schritt weiter als viele andere.

Gordon Willis' Nominierung, ist das eine Entschädigung für all die Jahre, in denen er nicht nominiert worden war.

Auf jeden Fall. Das ist lange verdient bei Gordon Willis. Wirklich. In seinem Alter, mit dem Oeuvre, das er aufzuweisen hat ...

Aber THE GODFATHER PART III *ist ja im wahrsten Sinne des Wortes ein Schatten der anderen Filme. Daß die Nominierung zu spät kommt, wissen alle. Ist es nicht wirklich eine merkwürdige Entschädigungsaktion?*

Das passiert halt. Es dauert eine Zeitlang, bis sich so was rumgesprochen hat, und wenn es sich dann rumgesprochen hat, daß jemand so toll ist und daß jemand Filme gemacht hat wie THE GODFATHER I und II, dann kann er es sich leisten, beim dritten Mal nicht ganz so gut zu sein wie bei den anderen beiden.

Daviau für AVALON*: hat Sie das verwundert?*

Nein. Ich hatte darauf gehofft, denn ich fand den Film fabelhaft, wunderbar fotografiert. Daviau ist für mich einer der sensibelsten amerikanischen Kameraleute in Bezug auf Lichtführung. Also er ist wirklich so sensibel der Geschichte gegenüber; wenn ich Regie führen würde, würde ich ihn engagieren als Kameramann.

Szenen und Paare einer Oscar-Nacht, die von Pannen mit dem Teleprompter und teilweise denkwürdigen Paarungen bestimmt wurde: Michael Jackson & Madonna, der angesäuselte Andy Garcia & Whoopi, Ann-Margret & Gregory Hines, Ron Silver & Phoebe Cates. Nicht viel besser erging es den „richtigen" Paaren: Kim & Alec sowie Dr. Lecter & Jodie. Zwei traurige Menschen aus unterschiedlichen Gründen: der betrogene und geschändete Gérard und die gerührte Sophia. Und nicht zuletzt zwei Glückliche, dessen Freude schon ein Ende hat: Kiefer & Julia.

Billy's crystals

Ein Oscar-Abend mit Billy Crystal

Sorry I'm late. I was having lunch with Julia Phillips ... And we were talking about you!
It really doesn't matter who wins tonight, because no matter who wins – Saddam Hussein will claim he did ... But I think all of us feel that we are very thankful that there are no Americans tonight fighting anywhere ... *(Applaus)* except at Paramount.

Everybody wanted to be on the Oscars this year – Madonna called me, and said: "Bill, who do I have to fax to get on this show?" (So she faxed me, I faxed her twice, and she's here tonight.)
Nothing compares with hosting this show. You come out on this stage and you feel like the Norman Schwarzkopf of showbusiness.

Jeremy Irons is sitting over there, nominated for "Reversal of fortune – The Donald Trump story." And Kathy Bates, who was so great in *MISERY*. I'm your number one fan, I am.
I actually have *The Misery home game*. It's a home-hobbling-Kid. I'm referring to that great scene when Kathy took a sledgehammer, and she crippled the legs of a writer, so he couldn't leave and had to finish his manuscript; which is not an original idea in Hollywood, it's "pay-day" to the Katzenberg-Memo.

A lot of the nominated pictures have interrelated themes. We have the *serious-illness-group: REVERSAL OF FORTUNE* about a woman in a coma, *AWAKENINGS* about a man in a coma, and *DANCES WITH WOLVES*, released by *Orion*, a studio in a coma.
The most confusing title to some people is *DANCES WITH WOLVES*. It's the name the Indians gave to Kevin Costner's character, when they saw him running and romping with his pet wolf; so they named him for something that he did. We did the same thing to my relatives. In my house we had Eats with his hands, Spits when he talks and Cheats on his taxes.

We had a wonderful opening number, so tonight I won't be able to do my bad medley, I won't be able to sing *(singt)*:

It's a wonderful night for Oscar,
Oscar – Oscar
– who will win?
(Trommelwirbel) The nominated pictures are:

So you wack someone
and stuff them into your trunk
– Good fellas!
Then you wack that kid to shoot
and you shot some other guys, too
and instead of feeling guilty
you say: "Let's have a food!"

Dances with wolves
I can't believe that he
Dances with wolves
odd, you can see
but he produced, directed and starred
in this moooovie
– so if he wants to dance with a wolf
chances are he's gonna dance with a wolf
– he likes to dance with –

"G" is for that little goo in you
"H" is for that haunting thing
– you know, that you do!
"O" "S" is for the noms for Oscar
"T" for tickets – man, it prospered!
Ghost – can it win this lottery?
Ghost – made me take a pottery!
Ghost – it was made for you and –

This is a story 'bout a man named Corleone
this man killed everyone so now he's
home alone – Not a very nice guy
shot Mo Green in the eye
So tell me why his hair is 7 inches high
GODFATHER III let there be more
and put Duvall in *GODFATHER IV*!

When you're in a coma
and the doc gives you L-Dopa
– Awakenings –
happy to be up now
you're as stirful as a pup now
ooouuugh
– 'ings! –

Who knows who will win the oscars
– only Pride Waterhouse can say
– Jilly, get the limo', we're going home –
So if you want the answer
if it's *GHOST, FELLAS* or *DANCES, AWAKENINGS* or *GODFATHER III*
– may I have the envelope – please!
(Ende des Gesangs)

Our next presenter was loved in *EDWARD SCISSORHANDS* – who apparently edited *BONFIRE OF THE VANITIES*.

Macauley Culkin, the ten-year-old star of *HOME ALONE* couldn't be with us tonight; however, he's watching the show this evening with his new girlfriend – Cher ...

Audience hits joke with patriot.
Here are co-stars from *SILENCE OF THE LAMBS*. She won an oscar for best actress in *THE ACCUSED*, he's backstage having a snack – and we just lost John Goodman.

One of the real thrills of this job is to get to introduce people like our next presenter. When I saw him backstage he said to me:
"Are you introdoocin' me? Are you introdoocin' me? I'm tawkin' to you: are you introdoocin' me? Can you hear me? I think you can hear me: are you introdoocin' me? Don' look at me this way. Are you intro-doocin'-mee?"
He's a tremendous actor. He has been a *TAXI DRIVER*, a *DEER HUNTER*, a *KING OF COMEDY* and a *RAGING BULL* ... all parts my agent turned down for me.

DANCES WITH WOLVES got 12 nominations. We did some research: Some years ago, *WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF* got 13. So I think *wolf* is the operative word here. I see that the studio development reports show plans for the following remakes: *"Inherit the wolf"*, *"Fiddler on the wolf"*, *"Wolves of Endearment"*, *"Guess whose wolf is coming to dinner"*, *"Citizen wolf"*, *"Dr. Strangewolf"*, *"Bang the wolf slowly"* and of course, *"Who's afraid of Dances with Virginia Wolves."*

Zusammengetragen von Sathyan Ramesh

Was würden Sie von ihm wollen?
Die Intensität seines Lichtes ist besonders schön. So unauffällig schön, daß es nur jemandem auffällt, der sehr genau hinguckt.
Konnten Sie denn beim Sehen schon die Technik, die er eingesetzt hat, entschlüsseln?
Das ist nicht schwer zu entschlüsseln, nicht für jemand, der so ähnlich vorgeht, und ich arbeite ja so ähnlich wie er. Seine Fotografie ist sehr unaufdringlich und nicht vordergründig, sehr auf die Geschichte bezogen. Manchmal ist natürlich Storaro in seinem Film ein bißchen *over the top*. Manchmal dient er nicht so sehr der Geschichte, aber so was bleibt dann vielleicht um so deutlicher haften.
Dann sind wir schon bei HENRY & JUNE ...
Das war eine Überraschung für mich.
Und es war ja wohl Ihr Platz.
Damit hatte ich nicht gerechnet. HENRY & JUNE ist ja ... Ich habe nur festgestellt, beim dritten Film, den ich von Rousselot gesehen habe, daß das eigentlich das einzige ist, was er kann. Er hat ja auch DANGEROUS LIAISONS fotografiert – mit sehr wenig Aufhellungen, mit sehr extremen Lichtführungen, mit sehr, sehr viel Dunkel auch, was ganz schön ist. Aber es ist ein bißchen einseitig. Es ist auch da zu sehr Stil und zu wenig auf die Geschichte bezogen, finde ich.
Dies ist die einzige Nominierung, die der Film überhaupt gekriegt hat. Das muß doch dann wirklich was mit der Vereinigung der Kameraleute zu tun haben, also auch mit Rousselots Namen?
Ja, kann sein.
Ist denn DANCES WITH WOLVES *ein Film, den Sie so drehen würden oder überhaupt drehen möchten?*
Ich möchte solche Filme immer sehr gerne drehen. Ich weiß nicht, ob ich so gut wäre wie der Dean Semler. Es ist schon sehr gut, was er da macht. Es ist eine ganz spezielle Begabung, Filme so zu fotografieren. Er ist besonders gut. Mit einem guten Regisseur ... ich würde das sicher auch können. Aber es ist nicht meine Domäne. Ich glaube, daß ich besser bin mit GOODFELLAS und solchen Filmen.
Was braucht man denn dafür, um einen Film wie DANCES WITH WOLVES *zu fotografieren?*
Eine gute *second unit*.
Erklären Sie das bitte näher.
Die ganzen Aufnahmen, die wirklich spektakulären Sachen, die ganze Büffelherdengeschichte, das sind alles Aufnahmen, die nicht Semler, sondern die *second unit* gemacht hat. Und da hat man sehr viel Zeit, und die haben sehr aufwendige Sachen gemacht. Helikopteraufnahmen. Da sind Aufnahmen von fahrenden Autos. Die haben unglaubliche Sachen gemacht. Aber das waren die *operator* von der *second unit* und die Ereignisse. Andererseits ist das oft so. Das war bei OUT OF AFRICA auch, daß die Leute geschwärmt haben, und die schönsten Aufnahmen, die Landschafts- und die Flugaufnahmen stammten von der *second unit*.
Hat der David Watkin das nicht gemacht?
Nein, die hat er nicht gemacht. Dasselbe wie hier bei den Sonnenuntergängen ...
Vor zehn Jahren hat Martin Scorsese mit RAGING BULL *gegen Redfords* ORDINARY PEOPLE *verloren. Heute erinnert sich keiner mehr so richtig an* ORDINARY PEOPLE, *und* RAGING BULL *wird von vielen als bester Film der 80er Jahre angesehen. Glauben Sie, das wird der gleiche Fall sein bei* DANCES WITH WOLVES *und* GOODFELLAS*?*
Das möchte ich in dem Fall nicht sagen. Ich glaube, daß DANCES WITH WOLVES schon ein Film ist, der auch noch in zehn Jahren seine Berechtigung hat, weil es eine gute Geschichte ist.
Haben Sie die Oscar-Nacht denn gesehen?
Zum großen Teil.
Hat Sie irgendwas überrascht?
Es gab nicht so furchtbar viele Überraschungen. Was mich überrascht und gefreut hat, war der Oscar für den besten männlichen Darsteller, für Jeremy Irons. Das fand ich verdient und schön, und das hat mir gefallen. Da habe ich eigentlich fast befürchtet, daß Kevin Costner den auch kriegt. Das fand ich eine gute Entscheidung, ich habe mich gefreut.
Besonders schön war ja, wie Irons bei seiner Rede David Cronenberg würdigte. Apropos Irons: wollte er nicht auch den Part eines Latinos in MAMBO KINGS *haben? Meinen Sie rückwirkend oder überhaupt, daß er selbst so eine Rolle hätte spielen können?*
Nicht so gut wie Armand Assante, den wir jetzt haben. Irons ist ein brillanter Schauspieler, aber es ist so, die kleinen Buckligen liegen ihm nicht so gut.
Und hat sich denn Scorsese sich auch gemeldet unter den Leuten, die Sie angerufen haben?
Selbstverständlich, der hat sofort, nachdem er es erfahren hatte, angerufen. Aber die Zusammenarbeit mit ihm ist mir viel wichtiger. Und da wir ein so schönes Projekt zusammen im Frühjahr nächsten Jahres vor uns haben, ist das wirklich eine wunderbare Entschädigung für alles.
Wie wichtig wäre Ihnen denn ein Oscar?
Er ist mir nicht *so* wichtig. Ich freue mich, wenn ich ihn eines Tages kriege. Aber er ist mir nicht sooo wichtig. Die Arbeit ist mir viel wichtiger. Ich würde lieber weiter das machen, was ich bisher mache und weiter so arbeiten können und keinen Oscar erhalten als einen Oscar kriegen und eine andere Arbeit und andere Sachen angeboten bekommen.
Und wenn jemand wie James Brooks auch Ihretwegen einen Film verschiebt, ist das für Sie eine größere Belohnung oder Auszeichnung?
Eine sehr große Belohnung. Und das ist zum Beispiel ein Projekt, wo ich mir vorstellen könnte, das es etwas ist, was auch die Gemeinde in Hollywood sehr stark anspricht. Das ist ein Projekt, wo man sich einige Hoffnungen machen kann.
Aber was bedeuten Ihnen denn Auszeichnungen wie der Kritiker von L.A. oder von der britischen Academy, die Ihnen den Kamerapreis gegeben hat?
Ich freue mich über all die Sachen. Ich finde das ganz toll. Ich finde es wunderbar, daß Leute das, was ich mache, gut finden und akzeptieren, und ich bin glücklich darüber. Aber das ist es eigentlich auch. Ich werde nicht dadurch mich ändern, oder ich werde dadurch nicht anders arbeiten. Ich werde mir vielleicht noch mehr Mühe geben müssen, weil ich merke, daß doch eine große Aufmerksamkeit meiner Arbeit gegenüber vorhanden ist. Eigentlich erhöht es die Verantwortung für das, was man macht.
Von den fünf Filmen, die für die Kameraarbeit nominiert worden sind, haben Sie doch einen oder zwei angeboten bekommen. Sie hätten sie selber drehen können? DICK TRACY *etwa.*
Ja, aber das war lange bevor wirklich etwas aus dem Projekt wurde. Das lag an der Konstellation. In der Konstellation, wo Scorsese Regie führen und Warren Beatty nur spielen sollte. Und in der Kombination hätte ich das sehr gerne gemacht. Aber es wäre wahrscheinlich nicht viel besser geworden.
Nochmal zurück zur Oscar-Nacht. Ist Ihnen auch aufgefallen, daß sehr viele Stars Schwierigkeiten hatten, ihre Texte vom Tele-Prompter abzulesen? De Niro wollte nicht, Andy Garcia und Kim Basinger hatten zu viel getrunken, und Anthony Hopkins war offenbar zu eitel, seine Brille aufzusetzen.
Das fiel mir eigentlich nur bei De Niro auf. Der guckte irgendwie zweimal hin und sagte, das kann ich nicht lesen.
Glauben Sie nicht, daß das extra war?
Nein, das war nicht absichtlich.

Die Fragen stellte Milan Pavlović

ALLE OSCARS VON 1990:

Film: DANCES WITH WOLVES
Ausländischer Film: REISE DER HOFFNUNG
Regisseur: Kevin Costner (DANCES WITH WOLVES)
Darsteller: Jeremy Irons (REVERSAL OF FORTUNE)
Darstellerin: Kathy Bates (MISERY)
Nebendarsteller: Joe Pesci (GOODFELLAS)
Nebendarstellerin: Whoopi Goldberg (GHOST)
Originaldrehbuch: GHOST (Bruce Joel Rubin)
Drehbuchadaption: DANCES WITH WOLVES (Michael Blake)
Kamera: DANCES WITH WOLVES (Dean Semler)
Schnitt: DANCES WITH WOLVES (Neil Travis)
Originalmusik: DANCES WITH WOLVES (John Barry)
Song: *„Sooner Or Later (I Always Get My Man)"* (DICK TRACY; Musik & Text: Stephen Sondheim)
Ton: DANCES WITH WOLVES (Russell Williams II, Jeffrey Perkins, Bill W. Benton, Greg Watkins)
Ton-Effektschnitt: THE HUNT FOR RED OCTOBER (Cecilia Hall, George Watters II)
Art Direction: DICK TRACY (Richard Sylbert)
Kostüme: CYRANO DE BERGERAC (Franca Squarciapino)
Visuelle Effekte: TOTAL RECALL (Rob Bottin, Eric Brevig, Tim McGovern, A. Funke)
Make-Up: DICK TRACY (John Caglione Jr. & Doug Drexler)
Dokumentarfilm: AMERICAN DREAM (Barbara Kopple)
Dokumentarischer Kurzfilm: DAYS OF WAITING (Steven Okazaki)
Kurzer Trickfilm: CREATURE COMFORTS (Nick Park)
Live Action-Kurzfilm: THE LUNCH DATE (Adam Davison)
Irving G. Thalberg Memorial Award: Richard Zanuck & David Brown
Ehren-Oscars: Sophia Loren & Myrna Loy

IN BERLIN:

Warum ist die Berlinale so schlecht? Oder: Die Zahlen

1

Mit einem Wunder fing der diesjährige Berlinale-Wettbewerb an. Der erste Film war so gut, daß ich fortan keine unnötigen Risiken mehr eingehen wollte. Dafür ist der Wettbewerb in den letzten Jahren zu schlecht geworden, und nach Neil Jordans THE MIRACLE hatte ich einfach keine Lust mehr auf die neuesten Werke von Ferreri und den anderen, die um Palmen oder Bären oder Löwen streiten, um überhaupt einen Blumentopf zu gewinnen. Mir tun wirklich die Leute leid, die alle Wettbewerbsfilme eines Festivals sehen müssen.

3

Die Kennzahl für zwei der besseren neuen Filme: IRON MAZE, ein amerikanischer Film des japanischen Regisseurs Hiro Yoshida, mit Jeff Fahey und Bridget *(ravissante)* Fonda, erzählt die Geschichte eines Mordversuchs aus drei verschiedenen Perspektiven; AN ANGEL AT MY TABLE, Jane Campions dreiteilige, fürs Fernsehen gedachte Biografie von Janet Frame, gehörte unbedingt auf die Kinoleinwand und war der herausragende Film des Forum-Programms.

700

Mindestens soviele Koreaner, Japaner und Chinesen versammelten sich zu den Mitternachtsvorstellungen der vier koreanischen Filme im Delphi-Palast. King Hus SCHWERTKÄMPFER wurde hochtrabend vorgestellt als Film, in dem man „mehr sehen kann als nur Action". Dann trat King Hu ans Mikrofon und verbesserte auf Englisch: „Dieser Film ist keine große Kunst. Aber hoffentlich haben sie Spaß."

0.233

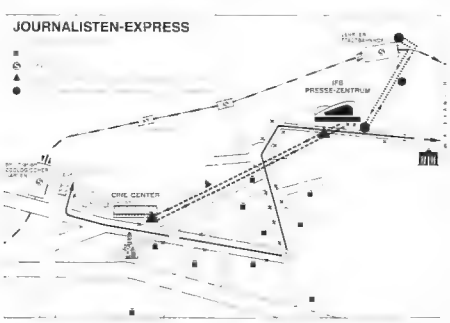
Das ist leider nicht nur der Trefferdurchschnitt von Howard Johnson, sondern auch der Anteil neuer Filme, die ich auf dieser Berlinale gesehen habe: 7 von 30. Natürlich sagt das nicht viel über die Qualität der neuen Filme aus, aber dafür einiges über mein Interesse an den neuen Filmen. Ich habe auch nicht das Gefühl, irgendeinen wichtigen neuen Film verpaßt zu haben. Das allerdings sagt auch etwas über die Filme aus. (Andere Durchschnittswerte, die ich immer schon mal veröffentlichen wollte: 0.1 – nur aus jedem zehnten Film bin ich vorzeitig rausgegangen; 0.066 – nur zweimal bin ich eingeschlafen; 5.966 – der Punkte-Durchschnitt der gesehenen Filme, umgerechnet zwei „volle Boller".)

10

Ein traumhafter neuer Rekord: Zehn Retrospektiven-Filme in Folge, davon sechs an einem Tag, von morgens 11 Uhr bis 1 Uhr nachts (die Filme waren: I WAS A COMMUNIST FOR THE FBI, TRACK OF THE CAT, HOT BLOOD, THE WONDERFUL COUNTRY, THE REVOLT OF MAMIE STOVER und DIPLOMATIC COURIRER). Schon öfter war an dieser Stelle die Rede davon, daß die Retro-Reihen die Berlinale retten und auf eine andere Ebene heben: jenseits der Hektik von Interviews, Pressekonferenzen, dem Tam-tam um Stars und solche, die es werden wollen. Dieses Jahr also: Robert Mitchum & Jane Russell sowie der Kalte Krieg. Da kann man es sogar verschmerzen, wenn vor einem hinreißenden Melodram wie I MARRIED A COMMUNIST ein amerikanischer Professor erklärt, wie schlecht der folgende Film sei. Dabei kann man erstens aus einem vergnüglich mißratenen Film mehr lernen als aus mittelmäßig gelungenen. Und zum zweiten löste der Film nur das ein, was er versprach: krude Action und kein bißchen Politik. (Und anti-kommunistisch hätte der Film nur sein können, wenn er die Politik wirklich ernstgenommen hätte. Wie ernst es ihm war, sieht man daran, daß er später in THE WOMAN ON PIER 13 umgetitelt wurde.) Im Mittelpunkt des Films steht gar nicht die politische Haltung, sondern das persönliche Schicksal eines Mannes: Robert Ryan, als ehemaliger Kommunist, wird von seinen Parteigenossen erpreßt. Falls er sich weigert, wollen sie ihn verraten und sein bürgerliches Leben zerstören. Einen Film wie diesen in einer Reihe mit anderen seiner Art zu sehen, neben Filmen wie I WAS A COMMUNIST FOR THE FBI, DIPLOMATIC COURIER und vor allem THE MANCHURIAN CANDIDATE, ist ein Traum, den nur noch die Berlinale erfüllt.

12

Keine Viertelstunde dauert die Fahrt vom ehemaligen Pressezentrum zur Kongreßhalle, wo in diesem Jahr die Vorführungen für die Presse stattfanden.



Ein ganz neues Festivalgefühl: Auf dem Weg zu den Kinos mit dem Stadtplan herumbummeln. So schlimm war es gar nicht, und obendrein war es ein zusätzlicher Grund, gleich bei den Retro-Kinos zu bleiben.

Das Klagegeschrei war natürlich groß. Von schlechten Vorführbedingungen war die Rede (ich habe im Zoo-Palast schon schlechtere Projektionen gesehen), von teurem Essen (das ist wahr, aber schlimmer fand ich die Qualität der Buletten), und nicht zuletzt vom mangelnden Kontakt zu Berlin, dem Berliner Publikum und Kollegen. Abgesehen davon, daß man sich in der Kongreßhalle besser verabreden und auch leichter einen Stuhl finden konnte als in der Cafeteria des früheren Pressezentrums, und abgesehen davon, daß man in der Gegend an der Kongreßhalle gemütlich (im Schnee) spazieren und Abstand zum Trubel gewinnen konnte, ist das natürlich auch eine einfache Art, seinen Frust über irgendetwas loszuwerden. Das Anstehen für die Karten der nächsten Tage war weniger beschwerlich, der Bücherstand war prominenter, und wenn man es nicht mit Ellbogentypen zu tun bekam, konnte selbst die Shuttle-Fahrt von oder zu der Kongreßhalle ganz gemütlich werden.

Und zum Berliner Publikum fällt mir eine ganz andere Zahl ein.

08/15

Dieses ach so tolle Berliner Publikum ging mir diesmal noch mehr auf die Nerven als sonst. Wo man auch hinkam, die Neunmalklugen waren schon da. Dagegen kann man nichts tun, und vielleicht ist es auch gar nicht so schlimm. Aber warum die Berliner Schlaumeier denken, sie dürften deshalb gleich immer johlen, lachen und sich über den Film stellen, ist mir ein Rätsel. Und das war kein einmaliger Vorfall, sondern ereignete sich bei SLEEPING WITH THE ENEMY, STATE OF GRACE, RED DAWN und schließlich auch bei THE YAKUZA. Von liebenswerter Keßheit und Berliner Schnauze bis zum Großmaul ist es nur ein kleiner Schritt. Die meisten Berlinale-Besucher haben ihn schon vor ein paar Jahren gemacht.

61

Soviele Kapitel hat Thomas Harris' Roman *The Silence of the Lambs*. Jonathan Demmes Film dauert 119 Minuten, er ist eindrucksvoll, spannend, gut gespielt und inszeniert. Und er hat mir nicht gefallen. MARRIED TO THE MOB und vor allem SOMETHING WILD waren die besseren Horrorfilme, weil ihr Horror nicht so absehbar war. Hier ist alles programmiert, und auch wenn Demme sich standhaft weigert, die gängigsten Genre-Klischees zu bedienen und er für die ersten Szenen mit Dr. Lecter den exakt richtigen Drehort gefunden hat (einen morosen, stinkigen Keller ferab der Menschheit, in dem ein kranker Mann mit guten Manieren ganz sauber lebt), hat der Film einfach nur die *besseren* Klischees. Alle Welt hat von der phantastischen Darstellung von Anthony Hopkins geschwärmt, aber ich behaupte mal, es wäre bei einer Figur wie der von Dr. Lecter und einem Regisseur wie Demme kaum möglich gewesen, die Rolle zu verhunzen, die Thomas Harris geschaffen hat. An einer Stelle, die wirklich etwas Neues zuließe, begnügt sich Demme mit dem Konventionellsten: die Heldin sieht nichts, der Killer (durch sein Nachtsichtglas) alles. Doch statt uns wenigstens kurzzeitig nichts zu zeigen – und damit alles offen zu lassen –, beläßt es Demme bei der Perspektive des Killers. Und an einer anderen Stelle holt Demme einen der wüstesten Tricks aus der Schublade: er lügt mit der Montage, indem er uns suggeriert, an einem Ort zu sein (das SWAT-Team rückt vor das Haus des Killers), wo es sich um zwei Orte handelt. Wenn dann die Wohnungstür aufgeht und Jodie Foster dasteht, ist das ein toller Effekt (und Demmes Kamera geht ganz stolz zurück, in eine Totale, die dem Publikum Zeit gibt aufzustöhnen), aber es ist halt ein kalter Kino-Trick. Und außerdem: wie kommt Lecter an die Kugelschreiber-Mine? Sind wir plötzlich bei der Metaphysik? Zimmer 237?

1962

Das Jahr einer absoluten Horror-Rolle: Robert Mitchum in CAPE FEAR. Er hat seine bedrohlichen Augen so weit geschlossen, daß die Kamera ihn ständig aus Untersicht zeigen muß. Mitchum ist hier der cleverste, weil coolste Psychopath aller Zeiten. Deshalb glauben wir dem Film am Ende kein Wort, wenn Gregory Peck plötzlich die Oberhand gewinnt. Das wiederum erhöht nur die Erwartungen für Martin Scorseses Neuverfilmung, die im Dezember bei uns anläuft. Kurz vorher, Ende November, kann man sich noch einmal CAPE FEAR (in *West 3*) ansehen. So kann man sich auch ohne die Berlinale-Retro durch Jahr retten.

Milan Pavlović

IN BERLIN (2):

München – Berlin – München: Der Filmkritiker Michael Althen

Romuald Karmakar: *Wir befinden uns auf dem Weg zum Flughafen München-Riem. Mit welchem Auftrag fliegst Du nach Berlin?*
Althen: Ich soll von der Berlinale drei Berichte schreiben; einen am Sonntag, einen am Donnerstag und einen, wenn ich wieder hier bin.
Für wen?
Für die *Süddeutsche Zeitung.*
Auf welche Bereiche spezialisierst Du Dich?
Wettbewerb. Ich muß alles sehen, was im Wettbewerb läuft. Ich muß halt den Film gesehen haben, der gewinnt, und es gewinnt immer der, den man nicht sieht, wenn man nicht alles sieht.

Wofür sind Festivals da?
Sie sind erstens einmal dafür da, daß ich Leute sehe, die ich sonst nicht sehe ... Die sitzen alle aufeinander. Was eine Zeitlang immer ganz angenehm ist, aber gegen Ende des Festivals ganz furchtbar nervig wird. Und außerdem kann man, wenn man sich sein Programm zusammenstellt, auf bestimmte Kombinationen und Verbindungen treffen, die einfach einen interessanten Effekt ergeben. Mir fällt jetzt kein Beispiel ein, aber es gibt dann, dadurch daß man so schnell hintereinander in Filme geht, von denen man meistens noch gar nicht weiß, worum es geht, so Verbindungen, Blickwinkel, die sich sonst nicht so herstellen. So 'ne Art Filmrausch, in den man gerät, was man nicht hat, wenn man normal ins Kino geht, weil man immer darauf vorbereitet ist und man selten so oft hintereinander geht.

Ist denn Deiner Meinung nach die Berlinale eine Reise wert?
Ich finde, jedes Festival, das so einen Haufen Filme zeigt, ist eine Reise wert. Wer da nicht seinen Spaß hat, zumal als Filmkritiker, ist selber schuld. Ich verstehe auch nie, was Leute immer gegen Festivals haben, dagegen, daß dort viele Filme gezeigt werden – je mehr, desto besser ... Hat man nur mehr Chancen, gute Filme zu sehen.

Wen würdest Du gerne in einem Gespräch treffen?
Ich treffe überhaupt nicht so gerne Leute in Gesprächen, das ist nicht so meine Sache. Auf Festivals ist das sowieso sinnlos, da werden die Leute durchgeschleust. Wenn man Glück hat, kann man drei, vier Fragen stellen und damit hat sich's dann. Und ich habe sowieso Probleme mit diesem Interviewen von Stars und Regisseuren, weil man im Grunde immer enttäuscht wird, weil man da mit so einer falschen Intimität reingeht. Man hat ihre Filme gesehen, man kennt sie aus einer ganzen Reihe von Filmen, und man liebt sie halt auch, oder man hat sich mit ihnen identifiziert oder was auch immer. Und dann trifft man sie, man ist ein Fremder für sie, und sie sind keine Fremden für einen selber – oder doch. Und das ist immer enttäuschend. Ich hab' noch nie erlebt, daß ich befriedigt herauskam. Was kann man schon über einen Menschen erfahren in einer halben Stunde oder 'ner Stunde. Drum will ich auch mit niemandem reden.

Abflug...

Im Feindesland

Du bist zwölf Tage in Berlin gewesen. Wieviele Filme hast Du insgesamt gesehen?

40, 45, naja 50.
Eine einzige Frage, bei der Du wirklich nicht lügen darfst: Bei wievielen Filmen bist Du nicht *eingeschlafen?*
Hah! Bei wievielen bin ich NICHT eingeschlafen? Ich kann Dir nur sagen, bei wievielen ich eingeschlafen bin: Vielleicht fünf bis zehn ... sieben!?

Wenn Du in einem Film einschläfst, über den Du schreiben mußt: was machst Du dann?
Das passiert mir praktisch nie. Weil ich in der Regel vorher weiß, worüber ich schreiben muß. In Filmen, über die ich schreiben muß, schlafe ich nie. Bei Festivals kann es natürlich passieren, aber da muß man halt auf sein Glück vertrauen, und daß man ahnt, daß der Film, in dem man gerade einschläft, NICHT der ist, der einen Preis gewinnt. Und bei den Preisträgern hab' ich dieses Jahr zufällig nicht geschlafen, obwohl ein Film einen Preis gekriegt hat, bei dem ich nicht nur gerne geschlafen hätte, sondern am liebsten gegangen wäre.

Kannst Du vielleicht etwas über den Schlaf des Filmkritikers im Kino erzählen?
In einem Film von Robert Thome, nein, im Plakat vom Film BERLIN CHAMISSOPLATZ von Thome heißt es mal: *In einem Film schlafen heißt, dem Film vertrauen.* Und da ist irgendwas dran, also abgesehen davon, daß es eine Müdigkeit gibt, gegen die anzukämpfen ekelhaft ist, wo dann das Schlafen angenehmer ist, gibt's manchmal auch so Erfahrungen, daß man einschläft und den Film weiterträumt und weiterdenkt und dann wacht man auf, als wär' nichts gewesen. In jedem Fall hält man das dem Film zugute. Wenn man dann wieder aufwacht – also sagen wir mal, man schläft das mittlere Drittel, das ist so die Regel, wenn man schläft –, dann ist das immer ganz spannend, im letzten Drittel zu versuchen, den Anschluß zu finden. Ja, das ist der Schlaf des Filmkritikers.

Einer der Höhepunkte dürfte die Anwesenheit von Jane Russell gewesen sein, die Du ja eigentlich nur aus Filmen kennst. Wie ist es gewesen, als Du sie zum ersten Mal real gesehen hast?
Ich weiß nicht, da passiert nicht viel. Ich war auf demselben Fest wie sie, aber irgendwie ist man dann ja doch befangen und schüchtern und geht nicht hin. Ich habe sie dann nur aus der Nähe betrachtet. Ich meine, irgendwie ist es schon die Wucht, die da sitzen zu sehen und sich vorzustellen: Diese Frau hat also zusammengearbeitet mit Raoul Walsh und Howard Hawks, Marilyn Monroe, sie hat Robert Mitchum geküßt, Clark Gable geküßt ... ich meine, all das, was Hollywood ist für einen, da war die mittendrin dabei. Das fand ich schon erstaunlich.

Kannst Du Klagen von Kollegen kommentieren?
Kommentieren? Man hört halt immer dasselbe: daß der Wettbewerb scheiße ist, daß es zu viele Amerikaner sind, daß es zu wenig sind – weiß nicht, man hört beides – es ist immer, ich weiß nicht, irgendwie kann man es den Journalisten nie ganz recht machen. Kommentieren? Sind sie doch irgendwie selber schuld. Aber letztlich schlägt man selber in die gleiche Kerbe, weil man mault ja auch rum. Irgendwie gehört's zum Festival fast dazu, daß man mault. Vermutlich sind Wettbewerbe überhaupt nur dafür da, daß Journalisten ihrer Lieblingsbeschäftigung nachgehen können: nämlich rumzumaulen. Und das Vergnügen sind dann alle anderen Schienen.

Ich fand während dieses Festivals – das als euro-zentriert bezeichnet worden ist, wobei ich nicht weiß, von wem, aber ich habe das mehrfach gelesen – ich konnte sehen, daß es damit nicht sehr weit her ist, denn was das europäische Kino so geboten hat, war doch eigentlich nichts Neues. Es gab keine Überraschungen oder was: die guten Regisseure haben weiterhin gute Filme gemacht, da, wo nix zu erwarten war, kam auch nix. Während die Amis halt mit ihren vier Wettbewerbsbeiträgen – GREEN CARD, DANCES WITH WOLVES, THE RUSSIA HOUSE und THE SILENCE OF THE LAMBS – alle Überlegungen irgendwelcher Art mit einer Lockerheit wie schon lange nicht mehr vom Tisch gewischt haben. Sind alles Klasse-Filme, einer besser als der andere. Im Grunde waren das auch die vier besten Filme des Wettbewerbs. Ich glaube, damit haben diese Festivals immer Schwierigkeiten: weil einerseits laden sie die gerne ein, damit sie Stars auf ihrem Festival präsentieren können, andererseits können sie ihnen aber nicht so viele Preise geben wie die eigentlich kriegen müßten. Mit dieser schizophrenen Haltung müssen diese Jurys eine Lösung finden. In diesem Fall sah das so aus, daß Schlöndorff, obwohl er den Costner-Film als Edel-Winnetou bezeichnet hat, am Ende doch zusehen mußte, daß der Costner für seine Leistung als Schauspieler, Regisseur und Produzent einen Silbernen Bären bekommen hat, irgendsoeinen Spezial-Bären. Ich weiß gar nicht, ob's den jedes Jahr gibt, also ich meine, den haben sie irgendwo ausgegraben. Weil man kann nicht dem Film, der sonst überall abräumt, nix geben. Na ja, und solche Entscheidungen gibt's halt dann öfters. Aber sonst hat alles was gekriegt. Die ganzen Preise sind wieder geteilt worden. Und alle sind glücklich.

Ein Fernseh-Interview von Romuald Karmakar

IN BERLIN (3):

Keine Festivalberichterstattung: Ein kleiner dicker Junge und zwei dicke Hunde

Bei Sonnenuntergang stieg ich ein
an Motte-Piquet Grenelle
An Bonne Nouvelle hörte ich auf
das pariscop zu durchblättern
An der Station Filles du Calvaire
war der Flüssigkeitsautomat leer
An Daumesnil waren in einer Vitrine Schuhe
ausgestellt
Vor der Porte Dorée sah ich noch Licht
durch einen Schacht kommen
In Charenton-Ecoles
– Mündung der Marne in die Seine –
war es schon Nacht
Im hellen Westen irgendwo
spielte YOUNG MR. LINCOLN

Dieses Gedicht von Peter Handke – es heißt „Métro Balard-Charenton" – ist für mich immer ein Gedicht über *das Kino* gewesen: das schönste, das ich kenne.

Es gibt da eine Geschichte von Kant, aber vielleicht ist sie ja gar nicht wahr. Er soll einmal in Königsberg im Tiergarten vor einer Giraffe gestanden sein, sie lange angeschaut haben, wieder und wieder, er habe lange nachgedacht und dann gesagt: So ein Tier gibt es nicht.
Oder nehmen wir Godard. *Der* sagt: „Man kriegt gesagt: Griffith habe das gemacht ... Und dazu kriegt man ein Foto aus THE BIRTH OF A NATION hingeknallt. Und das muß man dann noch unbesehen glauben. Ich bin gar nicht so sicher, daß er es gemacht hat. Sadoul behauptet es zwar, aber ich weiß es nicht, ich war nicht dabei, ich habe es nicht gesehen. Glauben kann man das, was man gesehen hat."
Aber es ist ja *noch* schwieriger: Was *hat* man gesehen?
Und: Was *ist* das, was man gesehen hat?
Nehmen wir an, man sähe einen kleinen dicken Jungen, der neben einem fahrenden Auto herläuft, und man sähe diese kleine Geschichte im Fernsehen, in einem Bericht, der von den Berliner Filmfestspielen handelt.
Was war das, was man gesehen hat? Was *ist* das, was man da sieht?

Wieder Godard, weil man, wo es um *Film*festspiele geht, auch *dann* besser auf ihn zurückkommt, wenn *kein* Film von ihm läuft, als, sagen wir, nach einer langen, langen Pause, und noch einer Pause und noch einer, auf, nun ja, sagen wir Franz Seitz, auch wenn dessen Film noch so läuft.
Also Godard: der interessiert sich bei Filmen nicht für Überblicke und das Große und Ganze, Godard ist maßlos: den interessieren zwei, drei Sekunden. Man führt Ihnen einen Ausschnitt vor, sie sehen eine Frau dahergehen, und dann erkennen sie, es ist Kim Novak, und Sie sehen gerade einen Ausschnitt aus VERTIGO. Was geschieht in diesen zwei, drei Sekunden, in denen Sie erkennen, daß Sie einen Spielfilm sehen, jene zwei, drei Sekunden, in denen, wie Godard das nennt, „Fiktion aufkommt"?
Ein kleiner dicker Junge ist lange neben einem fahrenden Auto hergelaufen, in einem Bericht, der von den Berliner Filmfestspielen handelt.

Manchmal ist etwas da, und man sieht es nicht.
Manchmal sieht man etwas und kann es nicht glauben.
Manchmal taucht etwas aus der Erinnerung auf, und das ist dann wirklicher und schöner und wahrer und gegenwärtiger als die Gegenwart.

Vor langer Zeit, nach einer Reise durch Amerika, ist ein kleiner Junge neben einem fahrenden Auto hergelaufen, in einem Bericht, der von der Berlinale handelt.
Wie kommt ein kleiner dicker Junge in einen Bericht, der von der Berlinale handelt?
Wenn die Geschichte von dem kleinen dicken Jungen ein Filmausschnitt gewesen wäre, folgte jetzt bald ein Gespräch mit dem Regisseur.
Wenn der Szene mit dem kleinen dicken Jungen jetzt ein Gespräch mit dem Regisseur folgen würde, dann wäre der kleine dicke Junge Teil einer Geschichte, und sie, die Szene, wäre ein Ausschnitt aus einem Film gewesen, der während der Berlinale gelaufen ist.
Müßte man, obwohl nichts anderes zu sehen gewesen wäre, dann aber anders darüber reden?
Es gibt da eine Geschichte von Kant, der vor einer Giraffe stand, sie ansah, überlegte und sagte: So ein Tier gibt es nicht.

In der *Zeit* habe ich, in einer kleinen Kritik auf der rechten Spalte, den Satz gelesen „Eine Sensation ist der kommerzielle Erfolg dieses Films (gerade wenn man seine Länge oder die vielen Dialoge in der Sprache der Sioux bedenkt)."
Ich habe dann einen fröhlichen Nachmittag damit verbracht, indem ich mir Sätze ausgedacht habe nach dem gleichen Modell, die ebenfalls auf ganz viele Filme gepaßt hätten:
Eine Sensation ist der kommerzielle Erfolg dieses Films, gerade wenn man seine Kürze und die wenigen Dialoge in der Sprache der Apachen bedenkt.
Oder:
Eine Sensation ist der kommerzielle Mißerfolg dieses Films, gerade wenn man seine Länge oder die vielen Dialoge in der Sprache Thüringer bedenkt.
Oder:
Keine Sensation ist der kommerzielle Erfolg dieses Films, gerade wenn man seine Länge und die wenigen Dialoge in der Sprache der Franzosen bedenkt.
In derselben *Zeit* ist in allen anderen Spalten, die auf derselben Seite noch übrig sind, die Filmkritik eines Kritikers erschienen, der gleich in einem seiner ersten Aufsätze Rohmer und Bresson verwechselt hat, welches Niveau er wortreich immer noch hält, illustriert mit zwei Fotos in einem Format, das im ganzen Film nicht vorkommt.
Dort werde ich darüber informiert, was der Regisseur des Films DER PATE III, Francis Ford Coppola, 1982 gesagt hat, und was er 1991 gesagt hat, und so erfährt man, daß er 1982 etwas anderes gesagt hat als 1991.
Bevor ich den Gedanken, daß, früher etwas anderes gesagt zu haben als heute, bedenkt man die Verwechslung von *Lancelot du Lac* mit *Perceval le Gallois*, ja nicht schlecht sein kann, zuende gedacht hatte, hatte ich aber schon etwas über die Fallhöhe amerikanischer Regisseure erfahren, darüber, daß der Kritiker aufs genaueste mit dem aktuellsten Stand der modernen Videotechnik vertraut ist, über die Kontobewegungen auf Coppolas Privatkonto, über die Intensität und die Intention einer Tätigkeit, die der Kritiker „buhlen" nannte, über das Ergebnis einer Umfrage, die vor soundsovielen Jahren dortunddort stattfand, über etwas, was Coppola wollte – und immer noch war ich nicht über den ersten Abschnitt hinaus, und erst im zweiten gab es den zweitdümmsten Satz, den ich in meinem Leben gehört hatte.
Der dümmste fiel auf der Rückfahrt von einem gemeinsam verbrachten Wochenende in Norddeutschland, wo die Freundin eines, damals noch, Freundes, sagte, als sie nach kurzer Lektüre ein Buch zur Seite legte, das sie sich von mir geliehen hatte. Sie sagte: „Das Buch finde ich schön, aber mit dem Stil kann ich nichts anfangen."
Der zweitdümmste Satz, allerdings punktgleich mit dem ersten, heißt: „Seitdem versucht Coppola, seinen privaten und beruflichen Bankrott dadurch aufzuhalten, daß er jedes Jahr einen neuen Film dreht."
Ich habe dann einen fröhlichen Abend damit verbracht, indem ich mir Sätze ausgedacht habe nach dem gleichen Modell:
„Seitdem versucht Kilb, seinen privaten und beruflichen Bankrott dadurch aufzuhalten, daß er jede Woche eine neue Kritik schreibt."
Oder:
„Seitdem versucht Kilb seinen privaten und beruflichen Bankrott dadurch, daß er jede Woche eine neue Kritik schreibt."
Ja, es wäre angenehm, Filme zu beschreiben, indem man nur den Modellen der vorhin zitierten Sätze folgt.
Man müßte dann nicht mehr beschreiben, was man gesehen hat, und wie das aussah, was man gesehen hat.
Man könnte das Wort *Film* durch das Wort *Buch* ersetzen, und dann wäre eine Sensation der kommerzielle Erfolg dieses Buches, wenn man seine Länge oder die vielen Dialoge in der Sprache der Sioux bedenkt. Im Fernsehen, wo auch viel von dem sensationellen Erfolg des Films die Rede war, habe ich immerhin erfahren, daß man das *„Sju"* ausspricht. Früher habe ich immer gemeint, es hieße *Sioux*. So habe also auch ich eine Meinung einmal gehabt und sie dann später geändert.
Manchmal, in ganz wenigen Filmen, war man auf einmal in Afrika oder Amerika oder einfach nur um die Ecke von dort, wo man zuhause ist. Plötzlich gibt es nichts mehr, was man beschreiben könnte, sondern jetzt müßte das Erzählen beginnen. Man würde mit dem Erzählen nicht mehr aufhören wollen, so konkret war das gewesen, was man gesehen hat, so konkret, daß man in Stottern geriete beim Erzählen, und dann ganz verstummte. *Norbert Jochum*

Der kleine Junge – auf der Flucht?

BÜCHER:

„Candidly Caine": Eine Reise ins Innere des Vielschauspielers Michael C.

C

Eine Karriere kann er sich endgültig abschminken. Ein Großteil seiner Filme gilt als indiskutabel, ein weiterer als anerkannt desaströs, und seine Figur hat er auch nie im Griff gehabt.
Eine Karriere kann er sich also endgültig abschminken – sollte man meinen! Doch die Briten lieben Michael Caine mindestens so innig wie Fish'n'-Chips'n'Queen (*Madness* hat ihn mit einem Song geehrt), und die *Academy of Arts & Motion Picture* sah sich genötigt, ihn beim vierten Anlauf denn auch endlich mit dem Oscar auszuzeichnen (für HANNAH AND HER SISTERS: *„Dabei war ich nur vier Wochen am Set"*).
Doch von seinen 23 Filmen des letzten Jahrzehnts liefen gerade mal 13 auch hier in den Kinos. Wer trotzdem genug gesehen hat und endlich mehr über den Mann wissen will, der unter anderem mit Steve Martin, Laurence Olivier und dem weißen Hai gedreht hat, dem sei ein Werk empfohlen, das mit folgendem Dialog beginnt:

BOB HOSKINS:
"What do you think about this show?"
MICHAEL CAINE:
"I'll do it."
BOB HOSKINS:
"Do what?"
MICHAEL CAINE:
"Whatever the show is, I'll do it. Who am I?"
BOB HOSKINS:
"Michael Caine."
MICHAEL CAINE:
"No, who am I in the show?"
BOB HOSKINS:
"Michael Caine! It's a show about you!"
MICHAEL CAINE:
"Right, I'll do it."
BOB HOSKINS:
"You're doing it already. You're doing it right now."
MICHAEL CAINE:
"Good. Well, I should be able to fit another couple of films in at the same time then, won't I ..."

Manchmal sagen *Spitting Images* mehr als manche Laudatio. *„The trouble with Michael Caine"* war ein wahrer Höhepunkt des englischen Fernsehens (das Portrait gewann 1990 eine Goldmedaille beim *New York Film & TV Festival*), und es spricht für das Traditionsbewußtsein der Deutschen, sich auch die Ausstrahlung dieser Sendung zu versagen. Ihr Aufbau war vergleichbar mit jener zum Glück vergessenen Sendereihe *„Das war Ihr Leben"*, die uns in den 70ern mit so bestechenden Persönlichkeiten wie Blacky Fuchsberger und Manfred Köhnlechner konfrontierte.
Elaine Gallagher und Ian Macdonald, die für die Sendung recherchierten, waren klug genug, es nicht bei ihr zu belassen, und so kann man jetzt nachlesen, wie ein junger Schauspieler namens Michael Scott (noch früher Maurice Micklewhite), von seiner Agentin zur Namensänderung angehalten, sich vom Bogart-Klassiker THE CAINE MUTINY inspirieren ließ: *„Well, I could be Michael Mutiny ..."*

Caine & Hoskins & Doppelgänger

A

Caine ist für die Engländer das, was Lino Ventura für Frankreich war: Kein Chamäleon, aber ein Phänomen, ein Wahrzeichen, weil seine Mischung aus eigener Persönlichkeit und Darstellungskunst nahezu unvergleichbar ist – immerhin ließ sie Caine Filme wie BEYOND THE POSEIDON ADVENTURE und THE ISLAND überstehen.
Mit seinem Humor und seiner Souveränität rettet er zwar nicht jeden Film, aber jede Rolle, denn er ist zu vielseitig, um nur sich selbst zu spielen – so, wie Venturas Qualität unangetastet von der mancher seiner Filme blieb.
Ich habe Caines Popularität vor allem im Sommer 1987 erfahren, als ich in London ein Kino fand, das vier Filme mit ihm anbot: THE WHISTLE BLOWER, THE FOURTH PROTOCOL, HALF MOON STREET und MONA LISA – und es handelte sich dabei nicht etwa um die *National-Michael-Caine-Week!*
Seinen Stil zu beschreiben, heißt vor allem, ihn abzugrenzen: Von seinem Freund Sean Connery, der sich auf einen immer nur sanft variierten Typus eingeschossen hat; von Identifikations-, Verwandlungs- und Darstellungskünstlern wie De Niro; von Eintagsfliegen jeder Art. Damit rückt man vielleicht Kevins wie Kline und Costner in Caines Richtung – und liegt nicht ganz falsch.
Caines Darstellungen haben zumeist mehr Facetten als herkömmliche Leistungen, was nicht nur an ihm, sondern auch an den Drehbüchern liegt: Milo Tindle aus SLEUTH ist nicht nur der glamouröse Friseur, sondern entpuppt sich auch als phantasiebegabter Fallensteller; der HONORARY CONSUL versteckt hinter dem schwächlichen Trinker einen Mann mit großer Zivilcourage; das Geheimnis des Psychiaters in DRESSED TO KILL sollte jeder selbst entdekken. Die größten Rätsel gibt der bitter-nonchalante Ehemann einer Oscaranwärterin in CALIFORNIA SUITE auf, und das nicht, weil er ein Verführer ist, der (auch) Männer mag. Es liegt mehr in seiner Art, von der nervös-vulgären Gefährtin provoziert zu werden – und sie trotzdem aufzufangen, ein Prinz, der die Dame wärmt, ohne ihr treu zu sein.
Im übrigen ist Caines feine Darbietung eine Studie in Timing: „Kanal 4 hat Dich als Außenseiterin eingestuft ... sie müssen Dein Kleid gesehen haben."

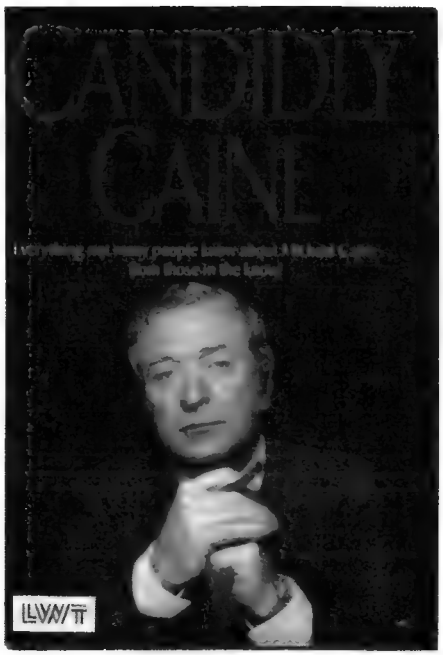
I

Das Buch *„Candidly Caine"* ist vieles *nicht*: Ein literarisches Meisterwerk, ein Psychogramm, eine kritische Auseinandersetzung. Der Leser wird nach der Lektüre keinesfalls Michael Caine *„kennen"* (wie man z.B. bei Kirk Douglas' *„Ragman's son"* das Gefühl bekommen durfte), aber er wird viel mehr über ihn wissen: über seine Anfänge am Theater (als Zweitbesetzung für Peter O'Toole) und im Fernsehen; wohin es ihn im Leben verschlug; warum er welche Filme drehte, wie sie aufgenommen wurden, und was er heute über sie denkt. Die Autoren bemühen sich, ihre Sympathie für Caine in jedes Kapitel zu legen, so daß jeder, der ihn nicht kennt, nur einen seiner Filme sehen und dieses Buch lesen muß, um sein Fan zu werden.
Der Aufbau ist stets der gleiche: Berichte über Privates; dann näheres Eingehen auf einen jeweiligen Film; dazu Zitate von Caine und Beteiligten; schließlich vergleichende Auszüge aus Kritiken zu diesem Film. Nabelschau und Sentimentalität werden gemieden, was sowohl für die Autoren als auch für Caine spricht, dafür läßt Gallaghers und Mcdonalds Ansatz Raum für wahrhaft unzählbare Anekdoten, aber auch für berührende Erinnerungen:
„Caine and Connery had visited John Huston (unter dem sie Peachy Carnehan und Daniel Oravot in THE MAN WHO WOULD BE KING spielten) *on what they thought was his deathbed after he had undergone open heart surgery. Caine later recalled the moment: I'll tell, you how sick he was: as visitors they gave us just two minutes. John was lying there, his eyes half open, and Sean and I stood there, two grown men, crying, and we said: „Hello, John", and he looked up, he could hardly speak, and he said" Peachy, Danny you've come to see me." We knew he was dead. Six weeks later, he was directing another film.*
THE MAN WHO WOULD BE KING gilt als großes Abenteuer, was nicht ganz schlüssig ist, denn nach einem temperamentvollen Auftakt verliert er sich doch sehr in Folklore und eher unkontrollierten als mitreißenden Actionszenen.
Als Parabel auf Monarchie und Kolonialisierung – nicht eben unenglische Themen – funktioniert der Film besser, die Arroganz, mit der Peachy und Danny die Einwohner Kaliristans betrachten und unterwerfen, und auch die traumhafte Sorglosigkeit, mit der sie ihr Vorhaben erwägen und umsetzen – ein Vorhaben, an dem sie scheitern müssen, weil sie sich überschätzen.
Es gibt einen Moment in diesem Film, der Hochmut und Skrupellosigkeit von Caines Figur vergessen läßt: wenn er, nachdem er Christopher Plummer alias Rudyard Kipling von Connerys Schicksal berichtet hat, mit denselben Worten wie Jahre zuvor Kiplings Haus verläßt – er müsse in den Süden, einen Mann in Mahbar-Junction treffen –, doch diesmal geht er einäugig und auf Krücken, die Haut entzündet und zerrissen, scheinbar unnachgiebig und doch zu Tode gerichtet.

Caine & Connery

N

Noch ein gebrochener Träumer:
As soon as he saw the character of Frank Bryant, Caine knew he wanted the role. In the play, EDUCATING RITA *Frank's part was by far the smaller, but that didn't worry Caine in the slightest. What Frank did in abundance was re-act and Caine knew that this was his greatest talent. From the time in Lowestoft, when the producer had told him „the thing about you is you know how to listen", Caine had made it his business to be a re-actor.*
Caine – da ist er erfreulich unbescheiden und selbstbewußt – hält EDUCATING RITA für einen seiner schönsten Filme, „Frank" für seine beste Darstellung. Man kann ihm daraus keinen Strick drehen, er hat ja recht.
Allein der Blick in seine Augen, wenn er Rita, die er kennenlernen und Literatur lehren, aber niemals lieben durfte, verlassen muß, brennt sich in das Gedächtnis, genauso wie das Lächeln, mit dem er diesen Moment auffängt. In der *„Daily Mail"* schrieb Mary Kemmy: *„Michael Caine will not be insulted to heart that his eyes are not exactly the windows of the soul; they are not shimmering dark pools, but rather frog-like and protruding with that slightly bland look of the nujopic. Yet the range of minute expressions that Caine can call up with those eyes is breathtaking".*
Doch nicht nur seine Fertigkeiten, sein Charisma, auch seine vielen bravourös schlechten Filme sind ein Hauptthema für Elaine Gallagher. Über kein Machwerk ist Caine so unglücklich wie über ASHANTI, eine Art B-Bond in Afrika, das eine Menge Voodoo, Blut und Omar Sharif über den Zuschauer ergießt, aber eigentlich vorgibt, ein authentischer (!) Film über Sklaverei in diesem Jahrhundert zu sein.
„It's virtually impossible, to take any film seriously when the plot involves the hero leaping, from an exploding helicopter into a crocodile-infested river, only to reappear in the very next scene walking impacably dressed down a city street, with no word of explanation as how he got here."
Es ist anzumerken, daß man ASHANTI genießen kann – man muß nur das Hirn abschalten. Auf jeden Fall wird schnell klar, daß das von Caine ausgehende Unbehagen weniger mit dem Verlust seiner Frau als mit dem Drehbuch zusammenhängt.
Caines Filmographie ist unvorstellbar unausgewogen: ASHANTI steht der brillante Thriller mit Olivier gegenüber, SLEUTH. Und so geht es weiter, neben BEYOND THE POSEIDON ADVENTURE spielte er mit Maggie Smith in CALIFORNIA SUITE; neben THE HOLCROFT COVENANT in MONA LISA; neben JAWS – THE REVENGE den zärtlichen Lord Bulbeck in HALF MOON STREET; und seine letzten hier wieder übergangenen Filme sind der überwiegend gut aufgenommene schwarze SHOCK TO THE SYSTEM und ein weitaus seichter anmutendes Komödchen mit Roger Moore.
Eine Sonderstellung nimmt THE SWARM von 1978 ein: Dank Dialogzeilen wie *„I never dreamed it would be the bees – they've always been our friends"* und *„these bees are brighter than we thought"* erlangte der Horrorfilm Kultstatus – als Komödie. Den Kritikern gab er wiederum Gelegenheit zu sehr originellen Texten, die alle im Buch zu finden sind – doch diesmal weist Michael Caine alle Schuld von sich: *„I always knew these bees couldn't act."*



E

Hierzulande war die fiese Komödie DIRTY ROTTEN SCOUNDRELS mit Steve Martin das letzte, was man von Caine zu sehen bekam: Kulminierung und Kultivierung fast all der Züge, die er seinen vorigen Rollen abgewonnen hatte. Er zeigt Stil, Würde, hohe kriminelle Energie, Humor und – gerade hier sehr überraschend – viel Gefühl, wenn er damit auch bei Glenne Headley in eine Tellermine läuft. Er ist das brillante Pendant zur nervösen, verschlagenen und abgrundtief dumm-klugen *performance* Steve Martins; ungewohnt häßlich mit Schnäuzer und gegeeltem Haar, eidechsenartig, doch auch geschmeidig und elegant.
Es wird sich erweisen, daß DIRTY ROTTEN SCOUNDELS, obwohl er im dritten Viertel etwas an Tempo einbüßt, mit seinem brutalen Witz und den überraschenden Pointen das Zeug zu einem Klassiker hat, LADYKILLERS anverwandt, der viel mehr mit Längen kämpfen muß.
DEATHTRAP ist ein weiterer seiner Filme, die nie in Deutschland liefen, obwohl man Caines Darstellung als Meisterleistung rühmte.
„Candidly Caine" erzählt von dieser *„größten schauspielerischen Herausforderung":*
„The most difficult thing I ever did in the cinema, was to kiss Christopher Reeve.
I said to him: „If you open your mouth, I'll kill you."
Reeve said to him: „Don't be nervous."
Caine said: „Well, I am a bit."
„Why?" „Well," said Caine, „suppose we like it?"
Before we did the scene I drank about half a bottle of brandy and Christopher drank the other half. It wasn't a happy day, I'll tell you. Christopher is taller than me so I was the fluffy one. I would've had to dance backwards if there'd been any music. Bombed as we were, we made sure we only had to do one take. We got that son-of-a-bitch right at the first time.'"

Sathyan Ramesh

„Candidly Caine".
Von Elaine Gallagher und Ian Macdonald.
318 Seiten, einige Bilder. Robson Books, 1990.

NUR IM FERNSEHEN:

Geschichten aus Los Angeles: Die Fernsehserie „L. A. Law"

Der Anwalt Jonathan Rollins ist zwar jung, doch um harte Worte nicht verlegen: *„Ich habe eine Theorie, Mr. Bolland. Sie zahlten dem Geologen über das 5-fache seines gängigen Gehalts, um die Mine zu würzen. Damit er ein Gutachten erstellt, mit dem Sie Ihre Kunden betrügen können!"* Auf Bollands Einwurf, so etwas müsse er nicht hinnehmen, entgegnet Rollins nur, *nehmen* sei doch seine starke Seite.
Bolland ist zu Recht in Bedrängnis, denn die Behauptung trifft zu: Als Anlageberater hat er sich nicht nur das Geld von Rollins greiser Klientin Crutcher, sondern auch das anderer Investoren unter den Nagel gerissen. Seinen Trick, das Geld auf den Konten seiner Familie zu postieren und selbst als zahlungsunfähig zu gelten, hat er in einer außergerichtlichen Besprechung, die nicht als Beweis gelten darf, zugegeben. Er spekuliert einfach darauf, daß die Verhandlung sich bis zum Tod der Klägerin hinzieht. Rollins einzige Chance ist jetzt, den Mann mürbe zu machen. Nach fünf Stunden hat er ihn mürber, als ihm lieb sein kann: Bolland erleidet einen Herzanfall. Im Falle seines Todes bliebe es beim Status quo zu Ungunsten der Klägerin. Von den Wirren im Gerichtssaal nur kurz aus der Bahn geworfen, stellt der Anwalt übers Getümmel hinweg den Antrag, die Lebensversicherungspolice des Angeklagten mit sofortiger Wirkung zu pfänden. Der schockierte, doch zur Entscheidung genötigte Richter verfügt es – und Bolland stirbt.
In seiner Kanzlei erntet der kaltblütige Anfänger für sein Verhalten nun keinen Beifall. Die Kolleginnen Perkins und Kelsey nennen es *abscheulich, verwerflich.* Douglas Brackman sorgt sich um die Haftung und die negative Publicity. Nur Stuart Markowitz steht zu seinem Schützling: *Ich fand's richtig. Der Mann kriegte einen Herzanfall, alle flippten aus – und dieser 25-jährige Junge hat die Geistesgegenwart, seine Mandantin zu schützen. Er wird ein hervorragender Anwalt. Einer, um den man sich reißt.*
Exemplarische Szenen einer einzigartigen Serie: *L. A. Law*, der einzige legitime Nachfolger des in Deutschland leider nicht so legendären *Hill Street Blues* – und der Grund, warum ich einmal in der Woche weder Pflichten noch Loyalität kenne. Denn nirgends sonst werden die üblichen Konzepte und Konventionen von *Dallas* bis Knorr-Familie schwärzer, komischer, dabei trauriger, zärtlicher und eben auch realistischer gesprengt als von den Anwälten der Kanzlei McKenzie; Brackman; Chaney; Kuzack & Becker.
Dabei meint „Realität" nicht die großen Banalitäten eines Hans W. Geißendörfer; *L. A. Law* wirkt eher, als wär's ein patchwork der Herren Irving und Wolfe – Phantast des Alltäglichen der eine, Stilist des Authentischen der andere. Da rollt halt schon mal ein Kopf durchs Büro, wenn ein verstorbener Industrieller versehentlich zerlegt und mehreren Instituten zugesandt wurde. Oder eine Episode, in der es um Organschiebung geht, wird *New Kidney on the block* betitelt.

L. A. Law kann es sich sogar leisten, mit dem behinderten Laufboten (Larry Drake – zu Recht mit dem Emmy ausgezeichnet) seinen Scherz zu treiben, weil seine Charaktere zwar manchmal der Lächerlichkeit preisgegeben, doch nie wirklich denunziert werden. Immer bleibt ihnen ein Rest Würde, so auch, wenn der bonanza-mäßige Mentor McKenzie während einer Besprechung plötzlich ein halbnacktes Mädchen umarmt – das nur in seiner Phantasie vorhanden ist.

In den USA ist *L. A. Law* das letzte ganzstündige Programm, das sich noch mit den Einschaltquoten halbstündiger Shows wie *Alf* und *Roseanne* messen kann. Sein Ton ist ehrlich, was bedingt, daß nicht jedem Fall ein Unterhaltungswert abgewonnen werden kann und darf. So sind Sequenzen, auch Schlüsse einzelner Episoden beileibe nicht immer lustig, sondern oft unversöhnlich, deprimierend, dabei nie sentimental oder moralisierend.

Immer wieder lassen sich die Macher vom Kino inspirieren: Der sinnlos gewalttätige Ausbruch in DO THE RIGHT THING; die Demonstration der Vietnam-Veteranen aus BORN ON THE FOURTH OF JULY; der Rummel um BATMAN; sie finden hier ihre Entsprechung, oft sogar eine Weiterführung; genau wie aktuelle politische Ereignisse, die Wahl des US-Präsidenten etwa oder der Golfkrieg.

Das Geheimnis des Erfolges beruht auf der schlichten, aber fundamentalen Einsicht, daß alles zwei (und mehr) Seiten hat. Dabei stehen die Hauptfiguren weder stets auf der Gewinner- noch immer auf der richtigen Seite. Sie wählen – meist mit dem Kopf, oft auch mit dem Herzen – eine Position, aber meist gäbe es auch für die andere Möglichkeit gute Gründe.

Obwohl das bei einer Gerichtsserie – die ja nicht nur vom Gesetz, sondern auch vom Recht handeln sollte – gar nicht anders möglich ist, wissen die intelligenten und bisweilen schön dreisten Autoren von *L. A. Law* genau um ihre Qualität; einmal wird der eher prozeßunerfahrene Steueranwalt Markowitz gefragt: *„Wie haben Sie sich auf das Verfahren vorbereitet – ein bißchen* Matlock *geguckt?"*

Natürlich ist die Geschichte von McKenzie; Brackman & Partner eigentlich die Chronik einer großen Familie, so, wie durch das *Polizeirevier Hill Street* immer das Feeling einer schlecht gelüfteten WG geisterte.

Um mehr als ein Dutzend Hauptcharaktere glaubwürdig zu entfalten, sie über Jahre auch folgerichtig weiterzuentwickeln, braucht es exzellente Darsteller; ihre Gesichter kennt man – aus DINER, ECHO PARK, PALE RIDER, MAJOR LEAGUE, SKIN DEEP –, von ihren Namen (Michael Tucker, Susan Dey, Richard Dysart, Corbin Bernsen, Alan Rachins) höchstens zwei: Den unheimlich glutäugigen Jimmy Smits (OLD GRINGO) und Harry Hamlin, ein typischer Weichkeks der 70er, den sowohl die Jahre als auch bestimmt noch etwas Schauspielunterricht (wer hat nicht den *Kampf der Titanen* verdrängt?) um einiges attraktiver gemacht haben.

Wer jetzt noch nicht zu seiner Programmzeitschrift gehechtet ist, der sei auf die (selten einmaligen) Gastauftritte verwiesen, auf C. C. H. Pounder, Craig Wasson, John Hancock (der leider verunglückte Rev. Bacon aus BONFIRE OF THE VANITIES, hier wunderbar als kahles Richterschlachtschiff), Amanda Donahue, Paul Winfield, James Earl Jones und, ein Höhepunkt, Vinant Gardenia, dessen von Alzheimer gezeichneter und dabei schlagfertiger Murray Melman eine Figur wahrhaft Garp'schen Ausmaßes ist.

Die Liebe, mit der die Sendung nun schon seit über fünf Jahren geschrieben, gestaltet und gespielt wird, hebt sie so hervor. Vielleicht ist dieser Umstand aber auch nur logisch, bedenkt man, daß Produzent Steven Bochco drei seiner alten Freunde und einen Schwager allein in den Hauptrollen besetzt hat. Dabei scheint mir das wichtigste, daß die Macher nie ihren Sinn für Überraschungen, Details und auch Risiken verloren haben, daß sie nach wie vor ihren Darstellern die Zeit lassen, nur Blicke zu werfen, Pointen manchmal laut, auch diskret, aber immer präzise zu setzen.

So kann es zwischen Rassenunruhen und Büroalltag dazu kommen, daß die messerscharfe Staatsanwältin Grace von Owen ihren Kumpel Victor Sifuentes im Parkhaus unversehens lange und zärtlich küßt – ohne anschließende Bettszene oder krampfige Verwicklungen – und als Erklärung anfügt, das habe sie immer schon mal tun wollen.

Sathyan Ramesh

Vincent Gardenias Gastauftritt als Murray Melman

Epitough:

Gestorben, begraben, vergessen?

1

Er begann seine Filmkarriere 1937 und spielte gewöhnlich bad guys. Einige Spielfilme: SABOTAGE und MR. SMITH GOES TO WASHINGTON (beide 1939), THE BLUE BIRD (1940), FOREVER AMBER (1947) und UNTAMED YOUTH (1957) mit Mamie Van Doren. Am bekanntesten wurde er für seine Hauptrolle in der Fernsehserie LAWMAN (1958–1962), als Marshal Dan Troop, in Laramie, Wyoming. Er war in einigen Western der Sechziger, dem erstaunlichen FIREBALL JUNGLE (1968), ein paar Clint Eastwood-Filmen, einigen argentinischen Western Mitte der Siebziger, und oft sah man ihn gegen Sid Haig kämpfen in der Samstagmorgen-Kid Show JASON OF STAR COMMAND.

Falls es eine Art *heavy* gibt, der den Verlockungen des Fernsehens gegenüber besonders anfällig ist, dann ist das der „tall-dark-and-handsome suave heavy", der augenblicks, durch das Rascheln eines Vertrages, in einen Fernsehhelden verwandelt werden kann. Er ist so ein sanfter Held, der seit 1959 nur in einem Film war und dafür in LAWMAN und ähnlichen TV-Serien auftrat.

Gegen Ende seiner zwanzig Jahre beim Film war er in UNTAMED YOUTH. Als die zwei „Entertainer" Mamie Van Doren und Lori Nelson wegen Vagabundierens verurteilt werden – die örtliche Bezeichnung für Nacktbaden in einem Teich am Straßenrand –, werden sie auf seine Farm geschickt, die er mit billigen Arbeitskräften gut bestückt hält, dank eines guten Arbeitsverhältnisses mit Richterin Lurene Tuttle, mit der er heimlich verheiratet ist. In RIO BRAVO ist er Claude Akins' Bruder, ein Viehbaron, aber in keiner Weise der rauhe Pioniertyp – ein glatter Viehbaron, der gewöhnlich, möchte man annehmen, die Schmutzarbeit seinem groben Bruder läßt. Er ist natürlich mehr, in RIO BRAVO, er ist – bei einem Film von Hawks sollten wir vor pointierter Formulierung nicht zurückschrecken – etwas wie das geheime Zentrum dieses Films, der der letzte ist aus den Jahren, da Hawks unverhohlen wie sonst keiner in Hollywood mit dem Existentialismus kokettiert hat – was er wohl begonnen hat mit TO HAVE AND HAVE NOT, mit seiner Assoziation an den französischen Widerstand, die wir nicht erst durch Hemingway inspiriert glauben, sondern gleich durch Sartre oder Camus). Der Viehbaron von RIO BRAVO jedenfalls, das ist der Fürst einer ganz privaten Hölle, und wenn er seinen Befehl gibt, im Saloon das mexikanische Todeslied zu spielen, wandelt der Western sich zum mythischen Melodrama, zum Drama mit Musik, das Gefängnis wird zum Ort einer huis clos-Situation, und die Belagerung des Sheriffs und seiner Getreuen zum Spiel mit der antiken Tragödie.

Man sieht es klar an Mozart: ein großer Teil der Frische, mit der seine Musik den Zuhörer stets zu überraschen und zu neuer Aufmerksamkeit zu stimulieren vermag, kommt von seinem Gebrauch „konventioneller" Sprache der Zeit, um damit Erwartungen aufzurühren und zu düpieren – von einer ständigen Spannung zwischen dem konventionellen Hintergrund und den tatsächlichen geschriebenen Noten ... Diese Spannung zwischen Vorder- und Hintergrund,

zwischen den Konventionen des Western und was Hawks tatsächlich mit ihnen macht, ist überall sichtbar in RIO BRAVO.
Der Mann im Hintergrund: nicht als deus ex machina, und nie als eigentlicher Inspirator, als Intrigant. Und ohne jenes Profil des Bösen, dessen dämonische Beschwörung so oft die eigentliche Faszination von Filmen ausmacht. Beiseitestehen, als Randfigur, das schrecklichste Schicksal in Hollywood. Und dazu die äußere Erscheinung, die einen zum Star hätte machen können, in kleinen schnellen B-Filmen wenigstens: tiefschwarz das Haar, ein glattes Gesicht mit scharfen Konturen, ein wenig zu scharf, um wirklich gut auszusehen und verführerisch, ein aristokratischer Touch, der wie ein Stigma wirkt, wenn die wirklichen Helden um ihn her sich rauh und rebellisch, flegelhaft und freibeuterisch aufführen. Anfang der Fünfziger ist er bei der Republic, in den schönen kleinen Filmen des Citizen Kane, in FAIR WINDS OF JAMAICA ist er der erste Offizier unter dem Kapitän Fred MacMurray, da hat er die strengeren Koteletten und den Schnurrbart und stets seine Krawatte festgeschnürt über dem weißen Marinehemd, aber MacMurray hat den Erfolg bei der Frau, die gibt ihm das Versteck des Diamanten, mit dem er die erträumte Unabhängigkeit kaufen will, den eigenen Segler. Der andere hat nicht mal Träume, hilflos muß er zusehen, wie MacMurray in einem brutalen Zweikampf einen seiner Männer zusammenschlägt, der die Frau belästigt hat, und diese damit endgültig für sich verführt.
Keine Träume mehr: unvergessen wird er natürlich bleiben als Ashby in John Fords THE SUN SHINES BRIGHT, der steife letzte Nachfahre einer Südstaatenfamilie in Kentucky, in den ersten Jahren des Jahrhunderts, in strengem Schwarz, er wirbt um Lucy Lee, die junge, von den anderen Einwohnern verachtete Tochter einer Prostituierten. Keine Träume: er ist ein verarmter, verhärmter Südstaatenfürst, der nicht mal Erinnerungen hat wie jene ausgeflippten Veteranen des Bürgerkriegs, die steinalt sind und quicklebendig. Ashby schreitet durch den Film wie ein wandelnder Toter, bis er am Ende, am Sarg von Lucys Mutter, die zum Sterben heimgekehrt war, das Knie beugt, ganz sanft, und einfach ein Kindergebet spricht. Ein Ritter, von schöner trauriger Gestalt.

2

Eine Totgeburt. Ein zarter Mike Hammer, Brian Keith, sanfter und kindlicher als man ihn aus den Büchern sich vorstellen mag. Ein widerborstiger Wuschelkopf über den herausragenden Backenknochen, den Blick zur Seite gekehrt, in sich gewandt, sein Gang schon absolut desinteressiert. Er wirkt kaum älter als der Junge, der nachts auf den Straßen Zeitungen verkauft, für den er ein wenig den Bruder spielt und den zweiten Vater. Wie der getötet wird bei einer Schießerei, legt Hammer sich mit dem Polizeileutnant Pat Chambers an, der offiziell nichts unternehmen kann gegen den Gangsterboß, der für diesen Tod veranwortlich ist.
Was das Recht ihm gäbe zu dieser persönlichen Vendetta, bellt Chambers, this is a free country, entgegnet Hammer hart, und in diesem Moment spätestens merkt man, wie die Sätze ihm zu schwer sind, die er da äußern muß: sie haben ihm nie angehört, sie klingen so bedeutsam und sind gerade darum zu unbedeutend. Er solle sich nichts einbilden, bellt Chambers weiter, nur weil er einen Waffenschein habe oder weil ein paar Filme seinen Beruf verherrlichen würden.
Was aus dem Mythos des *private eye* wurde, in den Sechzigern, im Fernsehen, darüber ist dieser kleine Pilotfilm die beste Studie, und die Performance, die Brian Keith liefert.
Als Hammer dem Gangsterboß gegenübersteht, in seiner Villa, ist im Hintergrund dessen Mädchen, schweigend zwischen den beiden Männern. Er solle nun verschwinden, knurrt der Boß Hammer an, der scheint sich zu weigern, da sagt sie von hinten nur ein knappes „Please", und er, als hätte er zum erstenmal sie bemerkt, wirft einen kaum wahrnehmbaren Blick auf sie. Dann dringt er nachts in ihr Zimmer ein, er packt sie im Bett am Nacken und hebt ihr den Kopf hoch. Ob er sie strangulieren oder skalpieren will, fragt sie, aber sie weiß, was wirklich, an einsamer Leidenschaft, in diesem Griff steckt.
Am Ende findet er sie im Sterben, da kann sein Gesicht schon seine Empfindungen nicht mehr zeigen, es ist, nach einer Schlägerei, nur eine amorphe Masse.
Im Badezimmerspiegel haben sie, als er kurz zuvor aus seinem Zimmer fliehen mußte, sein Bild in Stücke geschossen.

3

Der Meister kommt ... So ruft Chico, der ekstatische Tanzlehrer, und treibt seine Truppe zu noch heftigeren Bewegungen an, in eine Intensität bis zur völligen Verausgabung.
Er hat den Schritt von Alan Wolf gehört, dem Leiter der Tanzschule, wie er die Treppe herabsteigt, aus seinem Studio unterm Dach, wo er einsam in seiner Vergangenheit haust.
Der Schritt des Meisters, der Schritt eines Hinkenden. Wolf ist gezeichnet mit einem Klumpfuß, er ist zum Tanzen nicht mehr fähig. Eine Nacht lang hat er nach einem Unfall auf einer Landstraße seine Geliebte gehalten, ihr Körper ist starr geworden in seinen Armen und er hat den Tod bei der Arbeit gespürt.
Den Tod bei der Arbeit will er auch in seinen Tänzerinnen sehen, den Tanz bis zur Selbstzerstörung fordert er von ihnen, und durchs Fenster seines Studios blickt er hinab auf den Platz vor seiner Tanzschule, wo die Mädchen für ihn tanzen, in der Hoffnung ihn dadurch zu verführen.
Von Tancredi (aus dem GATTOPARDO) und vom eiskalten Engel liegt ein Schatten über Wolf, doch Nijinsky ist sein Gott, er sammelt die Fotos von ihm, und er hält stille Zwiesprache mit seinem Bild an der Wand.
Der Meister kommt, der Ruf klingt vertraut im Ohr, aus einem Stummfilm, Murnaus NOSFERATU. Auf Erlösung hofft auch Wolf der Vampir, durch die unschuldige Liebe einer reinen Frau. Einmal treibt ein kleines Mädchen auf dem Platz vor seinem Fenster jenes alte Hüpfspiel, das bei uns, wenn meine Erinnerung nicht trügt, „Himmel und Hölle" heißt.

4

Plötzlich wurde mir mit einem Schock klar, daß ich mein eigenes Alter nicht wußte. Ich wußte nicht einmal meinen Namen.
Der Arzt senkte die Karte und sah mich an.
„Sie haben sehr viel Glück gehabt", sagte er ernst. „Sie wissen gar nicht, wie nahe Sie dem Tod waren."
Ich hob meinen linken Arm und deutete auf meine Kehle. Der Arzt nickte.
„Ja", sagte er. „Ihre Kehle ist durchschnitten worden. Haben Sie es getan?"
Ich wußte es nicht.
Der Arzt sprach weiter: „Im Augenblick können Sie nicht sprechen. Offen gesagt, es ist möglich, daß Sie überhaupt nicht mehr werden sprechen können."
Er beobachtete mich aufmerksam. Ich empfand keine besondere Erregung bei der Eröffnung. Es war, als sprächen wir über einen Fremden. Er sah mich an, und ich erwiderte seinen Blick.
Die Schwester brach schließlich das Schweigen. Sie versuchte die Erklärung des Arztes zu mildern, indem sie hinzufügte: „Nun, wir müssen das Beste hoffen. Es gibt immer wieder die wunderbarsten Heilungen."
„Vorerst müssen Sie ganz ruhig liegen", sagte der Arzt. „Versuchen Sie nicht, zu sprechen oder Ihren Kopf zu bewegen. Wenn Sie es tun, könnten Sie einen Blutsturz bekommen. Für die nächsten Tage geben wir Ihnen Beruhigungsmittel. Sie werden die meiste Zeit schlafen."
Die Schwester trat an die Seite meines Bettes. Sie hob meinen linken Arm und rieb ihn kräftig mit Alkohol ab. Dann fühlte ich den scharfen Stich einer Injektionsnadel. Der Arzt und die Schwester verschwanden hinter dem Schirm. Dann schlief ich wieder ein.
Vielleicht löste das Morphium diese Wirkung aus. Jedenfalls begann ich einen ständig wiederkehrenden Alptraum zu erleben. Zuerst war es nicht sehr berunruhigend; nur daß das Krankenzimmer nicht mehr derselbe Raum war. Es war ein anderes Zimmer, schwach erhellt von dem Lichtschein aus einer fernen Ecke. Ich wartete immer darauf, daß jemand hinter diesem Licht hervorträte. Das war alles. Aber die Qual des Wartens, die nervöse Spannung und angstvolle Unruhe waren schrecklich. Nie in meinem Leben hatte ich solch entsetzliche Furcht verspürt.
Der Alptraum wiederholte sich, als wäre er eine Szene auf einem Filmstreifen, der sich stets von neuem abspulte. Ich wartete – allein mit meinem Grauen und meiner Angst. Wahrscheinlich erlebte ich diesen Alptraum drei Tage lang, denn es war drei Tage später, als ich den Arzt wiedererkannte. Er stand wieder am Fußende meines Bettes. Als ich meinen Blick auf ihn richtete, neigte er den Kopf und sah mich gespannt an. *Fritz Göttler*

Anmerkungen

1 Die Zitate zu John Russell (1921–1991) aus dem *Psychotronic*-Nachruf, *The Heavies* (1967), Robin Woods Hawks-Buch.
2 Den Pilotfilm mit Brian Keith als Mickey Spillanes Mike Hammer – die Serie ist dann nie zustandegekommen – habe ich dank Christian Bauer sehen können, dessen schöner Spillane-Filme im September im WDR 3 gesendet wird.
3 DANCING MACHINE heißt der neue Film von Alain Delon, geschrieben von Paul-Loup Sulitzer und inszeniert von Gilles Béhat, der im Herbst bei uns auf Video herauskommen wird.
4 *„The Longest Second"*, der sagenhafte Roman von Bill S. Ballinger, ist seit ein paar Wochen wieder lieferbar als Heyne-Krimiband.

Fun Lady

Die amerikanische Filmkritikerin Pauline Kael hat den „New Yorker" und damit uns verlassen.

■ Wir drucken fünf ihrer Texte ab, fünf Übersetzungs- und Annäherungsversuche von Fritz Göttler, Milan Pavlović, Brigitte Desalm, Michael Althen und Claudius Seidl.

Wir danken Pauline Kael und dem „New Yorker" für die Erlaubnis zum Abdruck.

Pauline lesen!

Vielleicht bekäme sie einen Job, wenn sie sich morgen bei der *„Zeit"* bewerben würde oder bei der *„Süddeutschen"* – aber sehr wahrscheinlich ist das nicht. Pauline Kael ist eigentlich nur in Amerika denkbar, auf Amerikanisch, aber nicht unbedingt nur für ein amerikanisches Publikum. Sie schreibt nicht so, wie jene schreiben, die selber gerne einen kleinen Film inszenieren in ihren Kritiken, die mit Stil und Tempo und Atmosphäre etwas vom Zauber des Films in Sprache übersetzen wollen: Das hat sie nicht nötig, dafür gibt es ja die Filme selbst.

Sie schreibt auch nicht so, wie jene schreiben, die anhand der Filme nur ihre theoretischen und ideologischen Kategorien belegen wollen: Das hat sie nicht nötig; schließlich ist dieser Ansatz ja längst empirisch widerlegt.

Sie schreibt über die Filme selbst, ihre Artikel sind *„Reviews"* – das gibt es hierzulande gar nicht: Kritik klingt zu apodiktisch, Besprechung klingt nach Beschwörung und schon deshalb auch nach Metaphysik – in *„Review"* hingegen steckt *„sehen"* und *„wiedersehen"*, und damit ist die Form vielleicht schon vorgegeben. Pauline Kael läßt die Filme noch einmal in ihren Gedanken ablaufen, und was festhaltenswert daran ist, das schreibt sie nieder.

Sie muß die Atmosphäre nicht lange beschwören; sie ruft sie hervor durch wenige Worte, kurze Sätze, die ein kompetentes Publikum schon verstehen wird. Sie braucht auch kein Konzept, keine starren Kriterien, um ein Urteil zu wagen: Es reicht ihr schon, wenn ein Film ein Versprechen formuliert und dieses Versprechen auch einlöst. Und sie erwartet von den Filmen die gleiche Ehrlichkeit und Seriosität, die sie ihren Lesern gönnt: Vielleicht verhalten sich Pauline Kaels Filmkritiken zu denen ihrer europäischen Kollegen so, wie sich amerikanische Filme zu europäischen verhalten.

Und schon deshalb, wegen dieser Ehrlichkeit, dieser Liebe zum Kino und dieser unbeirrbaren Kompetenz, sind Pauline Kaels Filmkritiken gerade dann besonders spannend, wenn sie Filme verreißt, die man selber liebt: Sie verreißt mit soviel Liebe, daß einem beim Lesen fast die Tränen kommen.

Pauline Kael hat sich zurückgezogen, sie schreibt keine Filmkritiken für den *New Yorker* mehr – und seitdem lohnt es sich kaum noch, zum internationalen Zeitschriftenladen am Hauptbahnhof zu gehen. Pauline Kael kann man trotzdem lesen, die meisten ihrer Kritiken sind in Büchern nachgedruckt – und natürlich muß man sie auf Amerikanisch lesen.

Wenn wir nun versuchen, ihre Artikel zu übersetzen – so liegt das vor allem daran, daß wir sie für unübersetzbar halten. Hier soll nicht versucht werden, mit möglichst glatten, leicht und flüssig lesbaren Übertragungen diese Artikel einem Publikum zu erschließen, welches nicht amerikanisch kann. Vielmehr meinen wir, daß holprige, sperrige, manchmal womöglich gar unverständliche Sätze die Differenz zwischen deutscher und amerikanischer Filmkritik um so genauer markieren (wer einen amerikanischen Text liest, mogelt sich eben doch über so manches hinweg). Es geht nicht darum, die Unterschiede zu leugnen – es geht darum, die Unterschiede zu bezeichnen, sie bewußt zu machen, und so vielleicht auch ein Bewußtsein zu schaffen, für das, was der deutschen Filmkritik fehlt.

(Nicht sie streckt sich nach uns aus; es sind wir, die sich nach ihr ausstrecken.) *Claudius Seidl*

Which Way to Pauline Kael?

Ein kleiner Wegweiser

Ein von Pauline vor dem „Regal" geretteter Film:

Barry Levinsons DINER

Der von Pauline am vehementesten geförderte Film:

Robert Altmans NASHVILLE

Paulines Catch 22 der 80er

PENNIES FROM HEAVEN
(Herbert Ross)
CASUALTIES OF WAR
(Brian De Palma)
E.T.
(Steven Spielberg)
BLUE VELVET
(David Lynch)
THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING
(Philip Kaufman)
MELVIN & HOWARD
(Jonathan Demme)
TOOTSIE
(Sydney Pollack)
PRIZZI'S HONOR
(John Huston)
UNDER FIRE
(Roger Spottiswoode)
A PASSAGE TO INDIA
(David Lean)
BLOW OUT
(Brian De Palma)
COME BACK TO THE FIVE & DIME, JIMMY DEAN
(Robert Altman)
LAW & DESIRE
(Pedro Almodovar)
HOPE & GLORY
(John Boorman)
SHOOT THE MOON
(Alan Parker)
PIXOTE
(Hector Babenco)
THE PURPLE ROSE OF CAIRO
(Woody Allen)
THE HOUR OF THE STAR
(Suzana Amaral)
MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE
(Stephen Frears)
MOSCOW ON THE HUDSON
(Paul Mazursky)
DREAMSCAPE
(Joseph Ruben)
BULL DURHAM
(Ron Shelton)
Der Versuch einer wertenden Reihenfolge.

Spieler

Brian de Palma, der Drehbuchschreiber und Regisseur von PHANTOM OF THE PARADISE, blüht auf bei überhitzter visueller Übertreibung. Wenn er eine einfache Szene einzurichten versucht – junger Komponist liebt junge Sängerin –, ist er ein hilfloser Amateur, aber wenn er eine extrem stilisierte paranoide Fantasie einrichtet mit kreiselnden Figuren auf einer Bühne und einem Publikum, dem es den Boden unter den Füßen wegzieht, kann man ihn praktisch glucksen hören vor Glück, und ein Ruck geht durch die Szene. De Palma, der keine schlichte Geschichte erzählen kann, macht etwas, das eine ganze Reihe Generationen von Filmstudenten und Undergroundfilmern versucht hat und kein anderer jemals fertiggebracht hat. In einer modernen Sprache kreiert er ein neues „Guignol", aus dem Kino-„Guignol" der Vergangenheit. PHANTOM OF THE PARADISE ist eine Rock-Horror-Show über einen Komponisten, Winslow (William Finley), der seiner Musik beraubt, wegen Drogen geschnappt und nach Sing-Sing verfrachtet wird – alles auf die Anstiftung von Swan (Paul Williams) hin, dem Firmenchef von Death Records, der mit dem Teufel einen Pakt um ewige Jugend geschlossen hat. Winslow bricht aus dem Gefängnis aus, wird von einer Schallplattenpresse verstümmelt und sucht Swans neuen Rockpalast heim, das „Paradise", wo Phoenix (Jessica Harper), das Mädchen, das er liebt, ein Star wird. Diese Mixtur aus „Das Phantom der Oper" und „Faust" (via „The Devil and Daniel Webster") langt de Palma noch nicht. Schichtenweise häuft er Rocksatire drüber, und Parodien auf DAS CABINET DES DR. CALIGARI, THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME, PSYCHO und THE PICTURE OF DORIAN GRAY – und die nebeneinandergeknallten Plots funktionieren in seinem Sinne. De Palma zieht es zu wüster visueller Übersteigerung und satirisch, sophisticated unterspielter Komödie: ein Slapstick-Expressionismus, der extrem idiosynkratisch ist. Gerade de Palmas Unsicherheit macht das PHANTOM zum Vergnügen.

Selbst wenn man manche Wendung des Plots vorausahnen mag, so kann man doch unmöglich vermuten, wie die nächste Szene *aussehen* oder welchen Rhythmus sie haben wird. Manchmal ist de Palmas Timing mit Mutwillen unvorhersehbar und dämpfend, aber meistens bringt es einen durchaus in Fahrt. Man kriegt praktisch eine kinetische Ladung ab von dem halsbrecherischen Witz, den er in das PHANTOM packt; nicht nur daß der Film Vitalität besitzt, man spürt auch den ungeheuren Spaß, den der Regisseur beim Drehen hatte. Und man kann die Liebe spüren, die in die visuellen Details dieser Produktion einging – die Vogel-Motive, die wechselnden Muster

der Interieurs. De Palmas Methode hat viel vom Theater, jede Szene ist deutlich getrennt von der nächsten. Mal spielt er mit „Crazy-House"-Effekten wie ein hyperaktives Kind, mal konstruiert er eine trickreiche Szene mit grellem heißem Lighting – Magnesiumflackern –, läßt die Kamera ein paar flittrige, hochfliegende Performer umkreisen und produziert so etwas wie einen freifließenden Blick. Er scheint, dieses Gefühl kriegt man dabei, sie genauso hingerissen anzustarren wie wir. Seine Technik ist inspirierter Amateurismus; seine Arbeit ähnelt dem, was Hunderte von Filmstudenten gemacht haben, doch es gibt eine Ebene persönlicher Obsession dabei, die dieses Material zu seinem eigenen macht. Die meisten Filmstudenten sind leichtgläubig: sie hegen einen naiven Glauben in die Klischees, die sie nachplappageiern. De Palma liebt die Klischees ihrer schamlosen verrotteten Falschheit wegen. Die Filme der Vergangenheit haben ihn nicht zu ihrem unschuldigen Opfer gemacht, sie haben ihn aufgeklärt. Er reproduziert nicht nur groteske alte Effekte; sein dynamischer, befreiender Sinn für Humor legt einen Schnitt durch den Schutt der Filme, so wie er es gleichzeitig durch den Schutt in der Rockwelt tut. Wenig Regisseure arbeiten so aberwitzig persönlich, doch sein Sinn für Humor ist wie ein Desinfektionsmittel.

De Palma ist der einzige Regisseur, der vom Underground heraufkam und jahrelang in der gleichen Manier bei größeren Budgets weiterarbeitete. 1963 war ich in der Jury des Midwest Film Festival, die WOTON'S WAKE einen Preis verlieh, einem 28-minütigen Film, den er, noch als Student, auf 16 mm drehte. Er hatte viele der Elemente vom PHANTOM – auf Wolkenkratzern sausende Figuren, Parodien auf frühe Horrorfilme. Er hatte sogar den gleichen William Finley. Und er war komisch, auf die gleiche grobe, runtergerotzte Art. Was er nicht hatte, war der Rock. De Palma hat dann einige leichte, schwindelerregend flüchtige Arbeiten geliefert (wie in GREETINGS von 1968) – fast in der Art eines Varieté-Artisten, der eine Sammlung Sketches zusammenbaut. Seine vertrackten Sequenzen sind wie Rube Goldbergs Höllenmaschinen – sie fangen an zu surren und explodieren –, aber bislang hatte er es nicht geschafft, einen ganzen Spielfilm in seine Form zu bringen, und dabei alles so lang am Surren zu halten, bis es im Kopf des Zuschauers explodiert. Der Rock erst gibt dem PHANTOM einen einigenden Pulsschlag, und de Palma nutzt den Score (von Paul Williams), so daß die satirischen Momente, die Klimaxe der Story und die Musiknummern alle zusammenpieken – und prickeln.

Filmregisseure, die mit den konventionellen Methoden brechen, versuchen gewöhnlich Momente der Erfahrung zum Ausdruck zu bringen, die im Film noch nicht behandelt wurden. Aber de Palma hat, wie die meisten Underground-Filmemacher, nicht mit konventionellen Methoden begonnen. Und was er versucht, ist, seine Erfahrung mit wahnwitzigen Filmen zu verarbeiten, mit Mitteln, die von diesen Filmen herrühren. An der Art, wie seine Szenen ins Leere plumpsen, sobald er normale menschliche Beziehungen zu zeigen versucht, wird klar, daß seine Energie nur auf Touren kommt, wenn er seinen fleischlichen Witz und seine filmgespeiste Fantasie ans Ruder läßt. Vor langer Zeit, 1931 – ein Jahrzehnt bevor de Palma geboren wurde – lauschte mal eine Figur in einem Film einer Predigertochter (Barbara Stanwyck) und sagte zu ihr „You've got the hot spiel in your blood". Was bei ihr die Rhetorik des Evangeliums bewirkte, bewirkte bei de Palma das Kino. Er ist ein movie freak mit Hirn und Talent. Die Fehler und Tugenden von WOTON'S WAKE und PHANTOM, seinem achten Spielfilm (die bis auf einen, GET TO KNOW YOUR RABBIT, alle außerhalb der Industrie gemacht wurden) sind so ähnlich, daß offensichtlich wird, er hat an kommerzieller Technik nichts gelernt. Ich bin mir nicht sicher, ob er jemals imstande sein wird, die Exposition naturalistischer Szenen zu gestalten, und sein Dialog ist unsicher und zu lässig, als wäre er immer noch ein Filmstudent und würde nur ein wenig herumspielen.

Aber diese Unfähigkeit behindert ihn nicht unbedingt: ein Amateur ist de Palma nur hinsichtlich der konventionellen Standards des Filmemachens. Die einzige Technik des Filmemachens, sagte Cocteau, die es wert sei, daß man sie hat, sei die Technik, die man sich selbst erfindet. Damit scheint er sich auf die höchsten Grade der Künste zu beziehen, aber wahrscheinlich gilt es auch für die Primitiven, und es mag auf de Palma zutreffen – nicht weil er weit, weit oben wäre oder ein Primitiver, sondern weil er so ganz und gar auf seiner eigenen Wellenlänge ist. Wenn er sich an das hält was er kann, entwickelt er großen Stil, aber Routine-Szenen schafft er nicht, die Beziehungen zwischen Personen etablieren und einem Film „Herz" geben. Er schlingerte sich seinen Weg durch SISTERS und versuchte mit Expositionsmaterial durchzukommen, das platt geriet. In PHANTOM scheinen die Szenen, wo Winslow seine Zuneigung zu Phoenix zeigt, „obligatorisch", weil sie keine satirische Zackigkeit haben; wir interessieren uns nicht weiter für sie, weil der Regisseur das nicht tut. Eine rasche Einstellung auf Phoenix, die über einen Sänger kichert, der herumbalanciert, um auf seinen hochhackigen Plattformschuhen zu stehen, ist schlimmer als obligatorisch: sie sieht aus, als hätte der Regisseur sich nicht entscheiden können, ob er nun einen Seitenhieb auf klotzige Techniken machen wollte oder nicht. Es kann nicht einfach Langeweile sein, die de Palma blockiert; wahrscheinlich langweilen sich die meisten Regisseure mit solchen Szenen, aber dennoch schaffen sie es, das zu erledigen, was eben benötigt wird. Es muß daran liegen, daß etwas in ihm (sein Witz?) gegen das Material ankämpft. Womöglich liegt die Lösung darin, daß er nicht die Routine-Techniken lernen müßte, um über die normalen Szenen zu kommen, sondern daß er eher seine eigene Haltung diesen Szenen gegenüber herauskommen lassen müßte. Er ist gelähmt von seinen eigenen nicht ausgedrückten Gefühlen. Das PHANTOM hat glücklicherweise so viel Esprit, daß es im Bocksprung über die toten Punkte hinwegsetzt, aber es wäre nicht so pustelig, wenn de Palma nicht ein wenig nervös über das hot spiel in seinem Blut wäre.

Bei all dem, was augenblicklich so vor sich geht im Land, haben der Rock-Krawall und seine Dasigkeit endlich auch mich erwischt; ich kann die neuen Platten nicht mehr hören – sie wirken auf mich wie Preßluftbohrer auf der Straße. Ich habe allmählich das Gefühl, daß womöglich die Leute, die Rock spielen, ihn selbst nicht mehr besonders mögen, und daß ihre Energie eine künstliche Energie geworden ist. Aber für die Filme funktioniert der Rockbeat immer noch, und er funktioniert auf besondere Weise für de Palma, da er die Dekadenz des acid rock behandelt und die Tricks, mit der die Promoter ihn den Jugendlichen verkaufen – die mehr als reif sind für eine Parodie. Auch wenn der detailliert ausgeklügelte set up, innerhalb dessen de Palma am besten arbeitet, nicht immer am bequemsten für seine Schauspieler ist, so ist er doch auf geradezu schwindelerregende Weise das Richtige für Rocksänger, da er die gleiche Art Unruhe schafft wie Light-Shows, nur nochmal verstärkt. Der Kameramann Larry Pizer hält die Bilder randvoll bis zum Überfließen, und der begabte junge Ausstatter Jack Fisk (der auch BADLANDS machte), liefert eindrucksvolle Abkupferungen des wahnwitzigen Dekors der deutschen Stummfilme. Vermutlich lebt keine andere Musik (nicht einmal die Wagners) bei visuellem Aufblasen und grandioser Bühnenshow so auf wie ein gleißender Rock es tut, und de Palma und Fisk müssen die übliche überdrehte Bühneninszenierung nur ein wenig weitertreiben, um bei der Satire anzulangen – vorausgesetzt, die Sänger sind auch Clowns. Und das sind sie: den größten unmittelbaren Spaß in diesem Film machen seine singenden Komödianten. Die Musik parodiert die aufeinander folgenden Rock-Stilrichtungen von den Fünfzigern bis zu den Siebzigern, folglich tauchen Harold Oblong, Jeffrey Comanor und Archie Hahn als drei verschiedene Gruppen auf – The Juicy Fruits, The Beach Bums und, mit schwarzweißen expressionistischen Gesichtern, The Undeads. Diese drei Performer und Gerrit Graham, der den Pillenschlucker Beef spielt, einen Gorgeous George des Rock, sind dank ihrer Begabung zur Sti

Notizen eines Übersetzers (1)

Die Wonnen der Filmkritik ... Nichts einfacher, in der Tat, als einen Text übersetzen, der sich selbst als Übersetzung versteht. Als Resonanzboden, für jenen anderen Text, der wiederum an seinem Ursprung steht, den Film. Nichts einfacher, als einen Autor zu übersetzen, der seinen Sprach- als Transitraum sieht.

Hat Pauline Kael denn Stil? Hat Pauline Kael ihren persönlichen Stil, und, überhaupt, was für einen Stil hat und braucht die Filmkritik? Ein Chamäleon, so stelle ich mir oft den Filmkritiker vor, er nähert sich dem Film und gleicht sich ihm an, er schmiegt sich an ihn, in einem Schreiben, das nah am Sprechen bleibt, so flüchtig, fließend und spontan wie das „Objekt" seiner Betrachtung. Kritik als Kunst der Adaption: nicht das Gesehene kategorisieren und zur Ordnung rufen, sondern dem einzelnen Film sich anvertrauen und verwandt machen, beim Sehen und beim Besprechen, und dies Besprechen sollte sein wie das der Hexerei, nicht das der sachlichen, der fachlichen Kritik.

Kaels Stil ist voller Strudel, ihre Texte strömen wie von selbst dahin, oft ohne Punkt und Komma, und dann ist immer wieder alles anders bei ihr vom einen auf den andern Film und Text. Prägnant sind diese Texte, doch sie kokettieren nicht mit Geschliffenheit. Kritik wird nie zum Selbstzweck, und das bißchen Selbstverliebtheit gehört nun mal dazu, das Kino ist eben seiner Natur nach narzißtisch.

Kael besitzt wahre Sensibilität, das heißt, sie kennt keine falsche Subtilität. Sie scheut vor groben Effekten nicht zurück, vor Kalauern und überzogenen Sprüchen. Ihr Text zu de Palmas PHANTOM ist absolut verwegen, mit vollem Risiko verfaßt, ungehobelt würden wir, im süddeutschen Sprachraum sagen, und das wäre positiv, respekt- und liebevoll gemeint. Ein grober Klotz, so derb eben wie der Film, von dem darin die Rede ist.

Ein Text demnach, der einen Satz für Satz fordert, beim Übersetzen. Der die Liebe des Übersetzers zum Polieren düpiert, jenen Drang, den fremden (ihm „anvertrauten") Text lesbar zu machen, und lesbarer noch als das Original.

In der Ungeschliffenheit des ausgesuchten Textes steckt die Basis für Kaels Schreiben, das keine falsche Selbst-Verständlichkeit kennt. Stets führt es uns auf den Film zurück, von dem es seinen Ausgang nimmt. Kaels Texte sind nichts ohne ihn und wollen nicht für sich sein. Sie wollen das Kino nicht er- und übersetzen, und den nicht, der da schaut und dazu lesen mag.

Der Kritiker ist hier, wie nach ihm dann der Übersetzer, ein Spieler, vom gleichen unablässigen Spielrausch gepackt. *fg*

***Jessica Harper in* PHANTOM OF THE PARADISE**

lisierung die Stars des Films. Graham hatte einige der besten Szenen in GREETINGS: er war dieser lange Bursche von traumhafter Intensität, der Aficionado des Mordes, der bei seiner Freundin im Bett auf ihrem nackten Körper die Schußbahnen von Kugeln nachzeichnete. Er hielt dauernd Fotovergrößerungen in die Höhe, die, so behauptete er, Figuren auf einem grasigen Hügel zeigten, und verkündete „Das wird den Kennedy-Fall aufreißen", bis er schließlich dem Mädchen die Fotos zeigen wollte, die sie aber zurückwies: „Ich habe BLOW-UP gesehen", sagte sie, „ich weiß wie das ausgeht. Alles ist unscharf – man kann nichts dazu sagen." Ein typischer de Palma-Trick – ein Gag, der zwei Fliegen mit einer Klappe trifft, eine cineastische Fixierung und eine politische Fixierung zugleich. Grahams Sänger im PHANTOM, auf ganz und gar großem Fuß, ist wie der von Dick Shawn in THE PRODUCERS eine derbe Satire auf theatralische Schmiere – Studentenulk und surreal.

Als Swan agiert Paul Williams, ein wirklicher Musik-Potentat, mit kindlichem Lächeln und der verführerischen Sprechweise eines „pitchman", smart und souverän alles beherrschend – aber tut er das andrerseits nicht immer? Williams, der Popsongs komponierte wie „We've Only Just Begun" und „Rainy Days and Mondays", spielte mit vierundzwanzig das monströs frühreife Kind in THE LOVED ONE, und spielte auch ein garstig Kind in THE CHASE. Die Musikparodien, die er für PHANTOM komponierte, sind keine Kabinettstückchen, aber effektiv. Seine Performance à la Caligari und Dorian Gray bekommt nicht immer die Lacher, auf die sie abzuzielen scheint, aber ohne ihn würde der Film wenig Resonanz haben. Trotz Swans überzogenem Gehabe bleibt Williams, der die Brücke schlägt zwischen den beiden Welten der Satire und dessen was da satirisch behandelt wird, auf bizarre, schwabelige Weise wirklich. Da Williams in Talkshows ziemlich genauso ausschaut – er drückt die gleiche androgyne, weichkörperige Unheimlichkeit durch – ist das ganze mehr als eine simple Verarschung; wir sind nicht sicher, wie wir nun genau auf ihn reagieren sollen. Irgendetwas geht da mit Sicherheit vor sich, wenn Williams auf der Leinwand ist, aber es ist alles ungeklärt. Vielleicht kriegt de Palma ihn nicht so recht in den Griff; Williams hat einen Ruch jener Transzendenz, die den Marktschreier der Siebziger jenseits der Satire ansiedelt – vielleicht ist es zu früh, um zu verstehen, was hier eigentlich vor sich geht. De Palma ist verständlicherweise sicherer mit George Memmoli, der Swans Obergangster spielt; Memmolis komischer toughie, mit seinen schmierigen Wurzeln in den Fünfzigern, ist ein klassischer Typ der Burleske. Nicht viel tut sich, wenn Finleys Winslow auf der Leinwand ist. Finley hat eine nette wolkenentrückte Qualität in seinem Anfangssong, und später ist er annehmbar (wenn auch nicht besonders erschreckend oder bewegend) als verrücktes, maskiertes Phantom, aber in den wabbelnden Übergangsszenen kommt er nicht besonders gut rüber. Finleys käferäugiger Cartoon eines träumerischen Tropfes (abgetakelt wie Nathanael Wests Lemuel Pitkin) ist nicht besonders ansprechend – vielleicht steckt einfach zuviel Grimassieren in seinem Spiel. Die kleine Jessica Harper mit ihrem niedlichen Barett im Haar ist eine provozierende Wahl für die korrumpierbare Phoenix; sie suggeriert sowohl die ehrpusselige Passivität des Mädchens von nebenan, die Winslow den Verlierer so anzieht, als auch die grundlegende Amoralität, die Swan anzieht. Sie hat das Schimmern einer pixie-Ingenue in ihrem alterslos müden Babyface – sie schaut aus wie eine Debütantin bei Adrienne Rich. Jessica Harper hat eine starke Stimme, und ihrer großen Nummer beim Vorsingen verleiht sie die richtige Qualität einer harten Ernsthaftigkeit (als Kontrast zum Parodiestil der anderen Sänger), aber in der Szene gegen Ende, wenn sie zum Star wird, ist sie enttäuschend. Ihr weißes Großmutter-Spitzenkleid ist unschmeichelhaft, und ihr Gesang ist nicht eindrucksvoll genug, als daß der wilde Enthusiasmus der Massen überzeugend wäre. Der Fehler liegt möglicherweise in der Musik selbst, aber wenn de Palma in dieser Szene ihrer Verderbtheit herausgebracht hätte – wenn er die Momente ihrer Sängerpersönlichkeit auf die Spitze getrieben hätte, die das Publikum k.o. schlagen – hätte das einen weiteren Treffer für ihn abgeben können. Aber er spielt es nüchtern und geradlinig durch, und dabei sackt er immer ab. Trotzdem, der Film hat wirklichen Schmiß; de Palma ist ein wirklich lustiger Regisseur, mit einem aufgedrehten, originell komischen Temperament. Haben die Rockproduzenten, die Horror in ihren Shows einsetzen, Sinn für Humor? Wenn sie bei diesem groben Brocken von Slapstick mit so gesichtswahrenden, schulmeisterlichen Einwänden zu nörgeln anfangen wie „It doesn't come to terms with the lingua", könnte der Spaß, den PHANTOM OF THE PARADISE sich macht, wirklich aufblühen. *Übersetzt von Fritz Göttler*

11. November 1974

© 1974 Pauline Kael. Translated by special permission. All rights reserved.

Killing Time

Clint Eastwood ist nicht beleidigend; er ist kein Schauspieler, also kann man ihn kaum einen schlechten Schauspieler nennen. Schauspielerei wird von ihm auch nicht benötigt in MAGNUM FORCE, der seinen Titel vom riesigen Phallus hat – der großläufigen Magnum 44 –, den Eastwood herumschwingt. Schauspielerei könnte sogar dem im Weg stehen, worum es im Film geht – was ein großer Mann und eine große Kanone so alles tun können. Eastwoods hölzerne Unempfindlichkeit macht es möglich, daß die Brutalität in seinen Filmen *gewöhnlich* wird, eine Routinesache. Er mag versuchen, einen Kumpel davor zu bewahren getötet zu werden; aber sollte es seinen Kumpel treffen, wird keine Zeit für Trauer verschwendet; Eastwood könnte Trauer ebensowenig darstellen wie Zärtlichkeit. Mit Clint Eastwood kann – ja, muß – der Action-Film die Vorgabe fallenlassen, daß das menschliche Leben irgendeinen Wert hat. Gleichzeitig macht Eastwoods Mangel an Reaktion die ganze Show des Tötens so unrealistisch, daß der Zuschauer sie auf einem anderen Level erlebt als in einem Film, in dem der Held auf Leiden reagiert. In MAGNUM FORCE ist das Töten vom Schmerz losgelöst; es ist sogar vom Leben getrennt. Das Töten ist total realistisch – scheußlich, deutlich –, aber weil es ohne Emotion geschieht, hat es keinerlei Eindruck auf uns. Wir fühlen nichts für die Opfer; wir haben kein Mitgefühl für sie, wenn sie getötet werden und später keine Erinnerungen an sie. Sobald es eine Person trifft, sind wir für die nächste bereit. Die Metzelszenen sind große Knallereien – Parties für das Publikum, bei denen es vor lauter Überraschung und Vergnügen nach Luft schnappen kann.

Heutzutage macht es in einem Actionfilm einfach keinen Unterschied mehr, ob es ein Guter oder ein Böser ist, der da stirbt, eine hübsche junge Frau oder eine hinterlistige Betrügerin. Obwohl die Plots immer noch diese Unterschiede ausmachen, entwickeln die Autoren und Regisseure nicht mehr verschiedene emotionale Tonlagen für den Tod von guten und bösen Figuren. Der fundamentale Mechanismus des Melodramas ist kaputtgegangen, glaube ich: das Publikum bei Actionfilmen sieht die Tötungsszenen ganz einfach als Spektakel. Ein langer, kalter Fisch wie Eastwood entfernt die letzten menschlichen Ansprüche aus dem Action-Melodrama, und er macht daraus eine unpersönliche, beinahe abstrakte Übung in Brutalisierung. Eastwood unterscheidet sich nicht besonders von vielen der traditionell ausdrucksschwachen, strammen Helden aus Western und Cops-und-Diebe-Filmen – Schauspielern ohne Persönlichkeit –, aber der Wandel in Actionfilmen kann in seiner reinsten Form bei ihm gesehen werden.

Er schlendert mitten durch Mord und Totschlag, ohne dadurch berührt zu werden – und wir sind auch nicht darauf abgestimmt, berührt zu sein. Der Unterschied ist eine Frage von Nuancen, aber es ist möglich, daß dieser kleine Unterschied die Natur des Biestes verändert hat – oder, um es genauer auszudrücken: das Biest kann nun unkontrolliert herumwildern. Die Zuschauer erfreuten sich früher zwar hauptsächlich an der Action, aber sie gingen auch ins Kino, um die skrupellosen Bösen zu hassen, mit den hilflosen Opfern zu sympathisieren und dem Helden und Beschützer der Schwachen zuzujubeln. Es waren die Spaghetti-Western (die Clint Eastwood zum Star machten), die als erste die moralische Dimension eliminierten und den Western in eine reine Gewaltshow verwandelten. Abgesehen von ihren ästhetischen Qualitäten (und sie besaßen welche), was diese italienisch-produzierten Western so populär machte, war, daß sie den Western seiner kulturellen Last der Moral entledigten. Sie schmissen die Höflichkeit zusammen mit der Heuchelei weg. In einem gewissen Sinn befreiten sie die Form: wofür der Western-Held stand, wurde weggelassen, und was er verkörperte (Stärke und Schießkraft) wurde beibehalten. In Übersee war das vielleicht das, was er immer schon repräsentiert hatte. In der Gestalt von Clint Eastwood wurde das Moralspiel des Western und der Mythos des Westerners getrennt. Aber inzwischen behandeln die Amerikaner die Städte in der Art wie die Italiener den alten Westen; unsere Cops-und-Gangster-Filme sind wie urbane Spaghetti-Western. Da unsere ethische Struktur in dieser letzten Dekade in Stücke gerissen worden ist, werden amerikanische Actionfilme wie MAGNUM FORCE und THE LAUGHING POLICEMAN zu Tagtraum-Alpträumen von wahllosem Mord und Totschlag.

Die John Wayne-Figur, die für die Rechte eintrat – im doppelten Sinn, fürchte ich, und auch im doppelten innerhalb der Filme –, ist durch einen Mann ersetzt worden, der im Grunde für nichts als Gewalt steht. Eastwood muß uns Tote geben, weil er zu nichts anderem taugt. Er kann kaum einen Satz sagen, ohne das amerikanische Publikum in Ungläubigkeit lächeln zu lassen, aber meistens spricht seine große Kanone für ihn. Die Vorstellung des Guten ist zur gleichen Zeit in unserer Gesellschaft und in unseren Filmen zusammengebrochen. Eastwood ist nicht wirklich der gute Mann; man mag ihn nicht in

der Art, wie man Wayne mochte. Man erfreut sich an ihm nicht einmal wie an einem Schurken. Er ist einfach *da*, mit seiner Magnum-Kraft. Für einen Helden, der sich weder in Worten noch durch Gefühle ausdrücken kann, muß es eine Erlösung sein, zuerst zu schießen und erst dann Fragen zu stellen. In DIRTY HARRY sagte Eastwood zu dem psychotischen Hippie: „Das ist die stärkste Handfeuerwaffe in der Welt, Punk. Sie kann Deinen Kopf wegblasen."

Der starke, stille Mann der Actionfilme ist durch den indifferenten Mann ersetzt worden. Er ist das Gegenteil von Bogart, der den Schmerz kannte. Als vielleicht größter Star im Filmgeschäft ist Eastwood auch der erste wirklich steinerne Held in der Kinogeschichte. Da ist ein seltsamer Gegensatz zwischen seinen wohlüberlegten, beinahe anmutigen physischen Bewegungen und seiner praktisch ausdruckslosen Stimme. Nur seine Hände scheinen vollständig lebendig zu sein. In den italienischen Filmen war seine Figur als Mann ohne Namen bekannt, und er spricht mit einer kleinen, toten, Nicht-Schauspieler-Stimme, die am Ende einer Zeile nirgendwohin wegbricht und uns nicht das Geringste über ihn sagt. Während expressive Schauspieler bei gebildeten Leuten mehr Anklang finden mögen, kommt Eastwoods Ausdrucksarmut grotesk gut an. Was er tut, ist in jeder Kultur unmißverständlich. Er ist denkbar unglaubwürdig in seinen Filmen, – unmenschlich ruhig, kontrolliert und sicher –, und doch scheint er etwas zu repräsentieren, was nicht so unglaubwürdig ist. Er hat einmal (über seinen ersten italienischen Western *Für eine Handvoll Dollar*) gesagt, daß er „das Maß gesetzt" hat, daß es „der erste Film war, in dem der Held die Action eingeleitet hat – er schoß zuerst". Eastwood stellt das Melodrama auf den Kopf: in seiner Welt enden die netten Burschen an letzter Stelle. Dies ist nicht länger die romantische Welt, in der der Held, glücklicherweise, der beste Schütze ist; stattdessen ist der beste Schütze der Held. Und das könnte es sein, worauf das amerikanische Publikum von Actionfilmen, das den Triumph des Guten leid geworden ist, gewartet hat. Eastwoods Revolverkraft macht ihn zum Helden einer völlig nihilistischen Traumwelt.

Hollywoods Flirt mit der Ideologie der Recht-und-Ordnung-Anwälte erreichte seinen Höhepunkt vor zwei Jahren mit dem Start von DIRTY HARRY, einem von Don Siegel inszenierten Warner Brothers-Film mit Eastwood in der Rolle des heiligen, harten Cops Harry Callahan. Eine rechte Fantasie über die Polizei von San Francisco als hilfloser Gruppe, entmannt durch die Liberalen, propagierte der Film para-legale Polizeistärke und Selbstjustiz. Die Möglichkeit für Harry, die Stadt vor dem *mad hippie killer* zu schützen, war, das Gesetz in eigene Hände zu nehmen; die Gesetze in den Büchern waren das Objekt seiner Verachtung, weil er wußte, was Gerechtigkeit war und wie sie auszuüben war. Das politische Klima hat sich natürlich verändert, und Hollywood reagiert auf seine eigene, billige Machiavellistische Art, auf Kritik. In MAGNUM FORCE, der Fortsetzung zu DIRTY HARRY, verachtet Eastwood die Gesetzbücher immer noch, aber er glaubt an ihre Ausübung. John Milius, der seine Hände (ohne Credit) schon in DIRTY HARRY hatte und das Drehbuch-Credit hier zusammen mit Michael Cimino bekommt, verdreht die Kritik am ersten Teil zum eigenen Zweck: er bezieht seinen Plot-Gimmick von denen von uns, die DIRTY HARRY für seine faschistische Mittelalterlichkeit attackierten. Die Bösewichter sind nun sauber geschnittene, hingebungsvolle Polizisten einer Elite-Einheit im Nazi-Stil, die das Gesetz in ihre eigene Hand genommen haben und mit dem Abschaum der Stadt aufräumen – sie töten illegale Arbeiter, die Drogendealer, die Gangster und deren Groupies. Sie sind deutliche Versionen von dem, dessen wir Harry anklagten; sie mögen die Jünger des früheren Harry sein, aber der neue Harry knipst sie alle aus. „Ich hasse das gottverdammte System", sagt er, „aber ich werde mich nach ihm richten, solange es nicht Besseres gibt." MAGNUM FORCE entwaffnet politische Kritik und liefert dennoch die Thrills der Brutalität. Harry bringt niemanden vor Gericht; das Publikum versteht, daß Harry das Gericht *ist*. Der Film ist sich so sicher, mit seiner politischen Wandlung davonzukommen, daß er – bevor er Harry erlaubt, seinen neuen Verteidiger-des-Systems-Spruch auszuspucken – sogar das Publikum foppt, indem er impliziert, daß Harry der Killer ist, der die Gangster umnietet. Aber der Film – und das ist es, was definitiv neu an ihm ist – benutzt den selben Tonfall für die Tötungsorgien der Sturmeinheit wie für Harrys Tötung der Sturmeinheit-Mitglieder. Zu keiner Zeit sollen wir von den Morden angewidert werden. Wir bekommen die Schocks ohne jede Angst um die Sicherheit der Figuren oder ohne jede Trauer oder Horror bei ihren blutigen Toden. Die Figuren sind keine Charaktere in irgendeinem traditionellen Sinn; um sie soll man sich nicht kümmern.

Actionfilme aus der Studiomaschine haben die flotte, oberflächliche Anpassungsfähigkeit des Journalismus. Man kann die Veränderungen in der Gesellschaft beim Vergleich der beiden Filme ablesen. In DIRTY HARRY erschoß der Hinterhalt-

Schütze (der ein Friedenssymbol auf seinem Gürtel trug) faul ein unschuldiges Mädchen in einem Bikini während sie schwamm, und der Pool wurde mit ihrem Blut gefüllt. In MAGNUM FORCE mäht einer aus der jungen Sturmtruppe mit einem Maschinengewehr jeden bei einer Swimmingpool-Party eines Gangsters nieder, und man bekommt das Gefühl, daß die Mädchen ihre Käuflichkeit beweisen und ihren Tod verdienen, weil sie ohne Oberteil waren. Im allgemeinen sind die Opfer diesmal in irgendeiner Weise schuldig, auch wenn es nur Drogenkonsum ist, so daß man entlastet ist – man muß nichts fühlen. Man kann rausgehen und so tun, als habe man nicht gesehen, was da vorging. Wenn die Elite-Einheit und ihr steifer Führer (Hal Holbrook) das repräsentieren, wofür Harry der Held beim ersten Mal stand, und wenn es nun richtig für Harry den Helden ist, sie zu töten, wie steht es dann um die Schreiber, die eine Haltung herstellen und dann die nächste? Glauben sie an irgendetwas? Ich glaube schon. Trotz der oberflächlichen Befolgung der Gesetzesregeln, ist der unterschwellige Inhalt von MAGNUM FORCE – der Aufbau der Aufregung und das Vergnügen an Brutalität – derselbe wie in DIRTY HARRY, und der starke Mann ist immer noch der Vollstrecker der Gerechtigkeit, die aus seiner Kanone kommt. Harry sagt es: „Es ist nichts Falsches am Schießen, solange die richtigen Leute getroffen werden." Er ist im Grunde Paul Newmans Richter Roy Bean – eine andere Milius-Erfindung. Obwohl Ted Posts Inszenierung von MAGNUM FORCE mittelmäßig ist, betäubt der Film nicht so sehr wie THE LIFE AND TIMES OF JUDGE ROY BEAN, weil er auf seinem eigenen großen, Formel-Unterhaltungs-Level bleibt, wobei er versucht, mit seinen grellen Morden das Publikum anzutörnen und sich einen gewissen Rest an Suspense, was als nächstes passiert, aufzubewahren. Der Film bleibt seiner Logik treu. Dirty Harry ist in MAGNUM FORCE immer noch der städtische Müllmann, der hinter uns aufräumt. Seine implizite Rechtfertigung lautet „Ihr im Publikum habt nicht den Mumm, das zu tun was ich tue, also kritisiert mich nicht." Er sagt, daß er die dreckige Arbeit für uns erledigt, und so ruft er unsere Schuld wach, und wir im Publikum wagen uns nicht zu fragen: „Wer hat Dich gebeten?" Wäre Milius ein wirklicher Autor statt eines Helden-Verherrlichers, würde er vielleicht beginnen, Fragen zu stellen: ob Harry sich unbewußt in diese Situation manipuliert, weil er es mag zu töten; und ob er sein Gesicht deshalb so steinern hält, um dies nicht zu offenbaren. Aber MAGNUM FORCE, der neue Stadt-Western, hat keinen Geist und keine Klasse; die Filmemacher scheinen sich nicht bewußt zu sein, daß ihr Held so unberührt lebt und tötet wie eine psychopathische Figur.

„Ein Mann muß seine Grenzen kennen", sagt Harry immer wieder, und das ist keine Selbsteinschätzung, sondern ein Kommentar zum Fehler der Gegner, nicht erkennen zu können, daß er der bessere Mann ist. Harry ist härter als die Elite-Einheit, so wie er einfacher härter war als der *mad hippie killer*. Die Nazis sehen aus wie eine Gruppe Jugendlicher in Ausbildung für Startum in den alten Studiotagen, und sie werden verdächtigt, homosexuell zu sein, so daß Harrys verwittertes Gesicht und sein Ruf als Hengst (was nur Hörensagen ist, soweit es nach dem Publikum geht) die zusätzliche Ausrüstung sind, um sie zu zerstören. Aber Eastwood ist kein lover: Frauen strömen zu ihm, aber er macht keine Bewegung auf sie zu. Nach dem, was wir sehen, müssen sie die ganze Arbeit verrichten; er akzeptiert die eine so leidenschaftslos wie er die andere ablehnt. In einer Sequenz entblößt eine Frau all ihre Gefühle und schildert Harry ihre Sehnsucht nach ihm, während er einfach nur dasitzt, so unbeteiligt wie eh und je; er wird nicht involviert werden. Wie der einsame Westerner ist er beinahe surreal rein – verrückt, wenn man bedenkt, was er mit seiner Kanone und seinen Fäusten anstellt. Die einzige wirkliche Sex-Szene in MAGNUM FORCE ist der Mord eines schwarzen Zuhälters an einer schwarzen Hure, der für einen aufgeilenden Effekt inszeniert worden ist, den ich wirklich schockierend und ekelerregend fand. Aber der Film ist voll von Todesszenen, die in einer moralischen Landschaft krank machen würden: ein riesiger Metall-Tragbalken schlägt direkt ins Gesicht eines Mannes, und das Publikum soll nicht etwa mitfühlen und sich vor der Ansicht verstecken, sondern es soll „Wow" sagen.

Die rechts-gerichtete Ideologie funktionierte in DIRTY HARRY; hier ist die liberalisierte Ideologie nur Schaufenster-Dekoration. Was Harry, den Scharfschützen, zum großen Cop macht, ist, daß er die Schuldigen von den Unschuldigen unterscheiden kann, und in dieser Actionwelt gibt es nur eine Sache, die man mit den Schuldigen machen kann – sie töten. Alternativen zur Gewalt werden automatisch ausgeschlossen. Würde einer von uns mit Harry reden, würde einer von uns – nachdem er seinen 34. oder achtzigsten Kriminellen erledigt hat – zu ihm sagen: „Harry, könntest Du vielleicht nach dem Namen des Typen fragen, bevor Du schießt, um sicherzugehen, daß Du den richtigen hast?", dann *muß* Harrys Antwort sein: „Alle Kriminellen sind ohnehin Lügner", und das, während er den Abzug spannt. Weil es das ist, was er tun will: den Abzug spannen. Was das Publikum weiter zugucken läßt, ist eine Runde von Morden nach der anderen. MAGNUM FORCE ist eine weit weniger geschickte Fantasie als DIRTY HARRY, auch weit weniger fesselnd, und dieser Film wird wohl kein so großer Hit werden, doch meine Ahnung ist, daß das Publikum, nach den letzten paar Jahren, seine Fantasien lieber unbeteiligt mag.

Es ist die Emotionslosigkeit so vieler Filme, die mich immer mehr besorgt, und nicht die wenigen brutalen Filme (BONNIE AND CLYDE; THE GODFATHER; MEAN STREETS), die uns um die Figuren bangen lassen und darum, was ihnen zustößt. Ein gewalttätiger Film, der unsere Erfahrungen mit Gewalt intensiviert, unterscheidet sich sehr von einem Film, in dem Gewalttaten nur mechanisch sind. Ich vermute nur, und vielleicht hat die Gefühllosigkeit nur wenig zu bedeuten, aber, wenn ich meinen Instinkten trauen kann, dann ist da etwas ziemlich Falsches daran, daß jeder die Distanzierung, die diese Schlächterei ohne Emotionen repräsentiert, ganz selbstverständlich hinnimmt. Wenn man im Kino sitzt, fühlt man, daß man in einen sich ausbreitenden Nervenzusammenbruch reingezogen wird. Es ist so, als wären Schmerz und Vergnügen, Glauben und Unglauben alle zusammen verwischt worden, und die Filme wären eine schizoide Form der Verarschung geworden.

14. Januar 1974 *Übersetzt von Milan Pavlović*

© 1974 Pauline Kael. Translated with special permission. All rights reserved.

Notizen eines Übersetzers (2)

Fun. Das ist das Zauberwort von Pauline Kael: ihre Losung, ihr Anspruch, ihre Moral und ihr Bestreben zugleich. Spaß, Vergnügen, egal, wie man das Wort genau übersetzt, der Sinn ist klar: wenn ein Film keinen Spaß macht (oder *fun bringt*, wie Benjamin Franklin es ausdrücken würde), vermindert er seine Chancen, wirklich gelungen zu sein. Nun ist das nicht ganz so einfach, wie es sich anhört, denn Pauline Kael ist kein simpler Mensch, und *„fun"* und Intelligenz schließen sich bei ihr nicht aus. Im Gegenteil: Pauline Kael hat als erste Kritikerin erkannt, daß der wirklich intelligente Mensch darauf aus ist, anderen Menschen eine Freude zu bereiten, und wenn es eine intellektuelle ist, um so besser. Aber nichts konnte sie mehr ärgern als Intelligenz, Moral, Haltung oder etwas ähnliches um ihrer selbst willen.

Pauline Kael hat immer für Leser geschrieben, und das ist nicht so selbstverständlich, gerade hierzulande und heutzutage nicht, wo der Club der toten Dichter immer größer wird. Sie brauchte den Leser, er gehörte zu ihrem Schreiben sogar unbedingt dazu. Nie hat sie exklusiv geschrieben, auf eine Art, die einen Teil der Leser, vielleicht sogar alle Kinogänger, ausgeschlossen hätte. Sie war sich niemals für irgendeinen Film zu schade (höchstens für prätentiöses Zeug; einer ihrer unvergeßlichen Sätze ist: *„Lieber sich unter seinem Niveau amüsieren als über seinem Niveau langweilen"*), und aus Vorstellungen mit „Prolo"-Zuschauern bezog sie mitunter schöne Schlüsse. Sie konnte sich ein Schreiben ohne Position nicht vorstellen, und der Leser war stets dazu aufgefordert, sich an ihr zu reiben. Ich weiß noch, die ersten Male, als ich Texte von ihr las (etwa 1982), schüttelte ich fast fortwährend den Kopf, weil ich kaum ihrer Meinung war. Aber ich konnte meinen Blick nicht von ihren Zeilen wenden, weil da so außergewöhnliche Ideen und Beobachtungen waren. Sie hat mich sogar oft dazu gebracht, daß ich ihre Kritik an Filmen, die ich mochte, richtig fand, und auch wenn sie dadurch selten meine Meinung änderte, so erweiterte sie doch stets meine Sicht auf die Filme. Und das Gleiche trifft auch für den Fall zu, daß sie Filme lobte, die ich mochte.

Pauline Kael kann man immer und immer wieder lesen. Sie ist über die Jahre immer lässiger geworden, ohne jede Anstrengung und ohne das Gefühl, irgendjemandem etwas beweisen zu müssen. Ihre Texte lesen sich nicht wie Kritiken, in denen sich einer um den Aufbau für seine Kriterien, seine Argumente für und wider einen Film bemüht (was bei uns so häufig zur Verkrampfung führt). Es sind eher lose gegliederte (Nach-)Erzählungen, die zu mehreren Schlüssen kommen. Aber nicht immer

Fortsetzung auf Seite 29

Devolution

Wenn Stanley Kubricks THE SHINING von etwas handelt, dessen man wirklich sicher sein kann, sind es Kamerafahrten: Kubrick liebt die ultraflüssigen *travelling shots*, wie sie die Steadicam möglich macht. Diese wunderbare Erfindung – ein Apparat, der die Kamera stabilisiert, so daß der Körper des operators den Kamerawagen ersetzt – war für dramatische Effekte in ROCKY eingesetzt worden (die Sequenz des triumphalen Sprunglaufs treppaufwärts) und in BOUND FOR GLORY (die Fahrt durch das Camp der Saisonarbeiter), aber sie ist wohl nie so häufig oder so nachdrücklich benutzt worden wie in SHINING. In mindestens einer Sequenz setzt Kubrick sie spektakulär ein: wir gleiten hinter Danny her (Danny Lloyd), dem gefährdeten Jungen (er sieht aus wie fünf), der im Zentraum des Films steht, wie er sein Dreirad die Korridore des riesigen Overlook Hotels herauf- und heruntertrampelt, wo die Handlung überwiegend spielt. Im Publikum mögen da einige frohlocken vor lauter Vergnügen am visuellen Kunststück, das sich mit einem auralen verbindet: der Klang der Räder, die von Teppich zu Holz rollen, ist unheimlich exakt. Man möchte fast applaudieren. Doch auch wenn man den Effekt bewundert, ist man nie hingerissen von ihm, hypnotisiert. Wenn ein Bild mit blutigen Kadavern vor einem vorbeiflitzt oder ein Sturzbach von Blut sich aus einem Fahrstuhl ergießt, ist man keineswegs erschreckt, denn Kubricks Konzentration aufs Filmtechnische distanziert einen. Jedes Bild wirkt rigoros kalkuliert, pedantisch, und er dehnt die Szenen so lang aus, bis jede Spannung daraus verschwindet. Kubricks Involviertheit in die Filmtechnologie führte zu den ehrfurchtgebietend eindrucksvollen Effekten von 2001 und dem tableauartigen Stil von BARRY LYNDON, den manche hypnotisch fanden; diesmal allerdings arbeitet er gegen ihn. Noch und noch verfolgt die Kamera die Figuren, und während der Klimax, wenn wir durch das Hecken-Labyrinth im Hotelpark laufen, hat uns die rhythmische Einförmigkeit erschöpft. Es ist, als sähe man einem Skater zu, der die ganze Nacht seine Achter dreht, oder zumindest zwei Stunden und sechsundzwanzig Minuten lang. (Minus zwei Minuten entbehrlichen Materials, das der Regisseur nach der Premiere des Films herausschnitt.)

Die Story, frei adaptiert von einem Schauerroman von Stephen King, handelt von einem ehemaligen Lehrer, Jack Torrance (gespielt von Jack Nicholson), der schreiben möchte; er nimmt den Job eines Winter-Hausmeisters in einem isoliert liegenden Hotel in Colorado an, das auf indianischer Gräberstätte gebaut wurde, und zieht mit seiner Frau Wendy (Shelley Duvall) und Danny, ihrem Sohn, dorthin. Das Kind ist schon reichlich traumatisiert durch eine Episode aus der Vergangenheit, als sein Vater, betrunken und in gewalttätiger Stimmung, ihn an sich riß und ihm die Schulter verrenkte. Seit dieser Verletzung hat Danny eine psychische Sensitivität, das *„shining"*, und er hat Visionen, die ihn vor dem Hotel ängstigen, speziell vor Zimmer 237. Der schwarze Koch des Hotels Halloran (Scatman Crothers), der auch das *shining* hat, erklärt ihm vor seiner Abreise, daß Ereignisse aus der Vergangenheit Spuren hinterlassen, die für die mit der „Gabe" gefährlich werden können und warnt ihn, diesen Raum zu meiden. Wie auch immer, Torrance, obwohl gewarnt, daß ein ehemaliger Hausmeister Klaustrophobie entwickelte und seine beiden kleinen Töchter und seine Frau abschlachtete, bevor er sich selbst umbrachte, ist freudig erregt über den Ort; er gibt ihm ein Glücksgefühl des déjà vu. So werden die Torrances alleingelassen für den Winter, um sich einschneien zu lassen in etwas, das ganz offensichtlich ein Spuk-Hotel ist.

Es braucht Nerven oder mehr noch Arroganz, um wie Kubrick gegen alle Konventionen anzugehen und das meiste von diesem Schauerstück im hellen Tageslicht zu drehen. Vielleicht mochte er die Vorstellung, daß wir über einem Nachtmahr wachen, statt daß wir schlafend in einen verfallen. Und nachdem er so viele Nachtaufnahmen in A CLOCKWORK ORANGE und so viel romantisches Licht in BARRY LYNDON verwandt hatte, mochte er auf die technische Herausforderung der grellsten möglichen Helligkeit ausgewesen sein. Die Hotel-Sets, die er in den Sound-Studios der EMI-Elstree Studios in London baute, haben riesige Fenster; die elegante, einfache Inneneinrichtung ist in einer Mischung aus Navajo und Art Deco dekoriert und überflutet mit simuliertem Sonnenlicht. Da ist nirgendwo eine dunkle Ecke, sogar die Vorratsräume sind von fluoriszierender Aufdringlichkeit. Doch zu den Regeln des Horrorgenres gehört das Vergnügen. Wer will schon den Teufel bei Tageslicht in Weitwinkel-Optik sehen? Man geht in SHINING in der Hoffnung auf eklige, widerliche Schreck-Effekte und einen Appell an unsere schwindelerregendsten nächtlichen Ängste – nebelhafte Figuren, Schattenorte. Was wir bekommen, quält die Imagination nicht. Visuell wirkt der Film oft wie ein Schwindel, weil die meisten der Horror-Bilder nicht in die travelling shots integriert sind. Die Greuel aus der blutigen Vergangenheit des Hotels erscheinen gewöhnlich in Einblendungen, die wie die Bilder einer Diashow aufblitzen. Dann sind da lange, statische Dialoge zwischen Torrance und zwei dämonischen Charakteren, einem Barkeeper und einem Kellner, die offensichtlich *seine* Dämonen darstellen: sie sind personifizierte Verführungen, wie in einem mittelalterlichen Mysterienspiel, und sie füttern seine übelsten Impulse. (Sie sehen auch genauso substantiell aus wie er.) Der schweigsame Barkeeper (gespielt von Joe Turkel, der in PATHS OF GLORY der Soldat Arnaud war) ist ausgeleuchtet, um möglichst satanisch zu wirken; er offeriert Torrance freie Drinks. Der ekelhafte, snobistische englische Kellner (Philip Stone) stachelt Torrance an, seine Autorität über Frau und Kind mit Gewalt aufrechtzuerhalten. Während dieser in die Länge gezogenen Gespräche sollen wir also in einem Hotel in der Hölle sein. Es ist ein überaus gesprächiger Film (eine Hölle für manchen Filmfreund).

Klar, Stanley Kubrick ist nicht in erster Linie am Horrorfilm als beängstigendem Vergnügen interessiert, ebensowenig wie an der mysteriösen Schönheit, die ihm Regisseure wie Dreyer und Murnau gaben. Kubrick ist ein virtuoser Techniker, und das gehört zum Reiz, den ein neuer Kubrick-Film entwickelt. Aber er ist nicht bloß ein Technik-Virtuoso; er ist obendrein, der Himmel steh uns bei, ein tödlich seriöser Metaphysiker.

Wie es heißt, gibt das Publikum einem Film für die erste halbe Stunde immer einen Vertrauensvorschuß. Bei THE SHINING, denke ich, geben

Fun Lady

Fortsetzung von Seite 27

zu eindeutigen Verdikten. Selbst die Filme, die sie sehr liebte, wurden nicht verschont, wenn es darum ging, Schwächen zu zeigen; und selbst bei Filmen, die sie haßte, tat sie nicht so, als gäbe es da gar nichts (außer vielleicht bei Clint Eastwood). Nie ging es ihr um das bloße „Daumen rauf oder runter". Und nie tat sie so, als sei ihre Meinung die einzige Meinung oder aber die einzig wahre Meinung. Auf ihre Art war sie mit ihrer subjektiven Schreibweise objektiver als Leute, die so tun, als redeten sie für alle. (Andreas Kilb hat einen schönen Text zu ihrem Abschied geschrieben, bei dem man fast hätte vergessen können, daß er Kaels genaues Gegenteil ist.) Pauline Kael hatte immer Platz. Der New Yorker und dessen Herausgeber William Shawn gaben ihn ihr, doch bei den meisten Kritikern bedeutet mehr Platz nur mehr Gelaber. Pauline aber nutzte ihn, seit 1967, und bis 1979 wöchentlich! (Danach ging sie für ein Jahr zu Paramount, wo sie Scripts las. Als sie im Sommer 1980 zum New Yorker zurückkehrte, war ihr zweiter Text der legendäre Aufsatz *„Why are the Movies so bad? Or, Numbers"*.) Man kommt aus dem Staunen nicht mehr heraus, wenn man nachliest, wie sie 1976 innerhalb von drei Wochen fünf Filme wie CARRIE, ROCKY, THE LAST TYCOON, NETWORK und BOUND FOR GLORY besprochen hat. (Sicher, unsere nimmersatten Jung-„Talente" würden das auch tun, weil sie alles besprechen, was sie nur können, auch wenn sie es nicht können).

Natürlich war auch Pauline nicht unfehlbar, und vielleicht war sie noch nicht einmal unbestechlich. Ich würde zu gerne wissen, warum sie Clint Eastwood von vornherein haßte und warum sie so auf Paul Mazursky stand. Das kann man nicht mit Autorenkino erklären, höchstens mit Treue. Was verbindet sie mit Brian De Palma, und warum hat sie kein gutes Haar an William Goldman gelassen? Noch ist Pauline nicht erschlossen. *Mp*

Notizen eines Übersetzers (3)

Mit Pauline Kael muß man wirklich nicht einer Meinung sein, um sie zu mögen. Im Gegenteil. Ihre haarsträubenden Ausfälle gegen die eigenen geliebten Filme liest man immer noch mit mehr Aufmerksamkeit als die üblichen hochgestochenen Lobeshymnen. Vielleicht ist ja auch die notorische kalte Wut, mit der Pauline Stanley Kubrick wie seine

Fortsetzung auf Seite 36

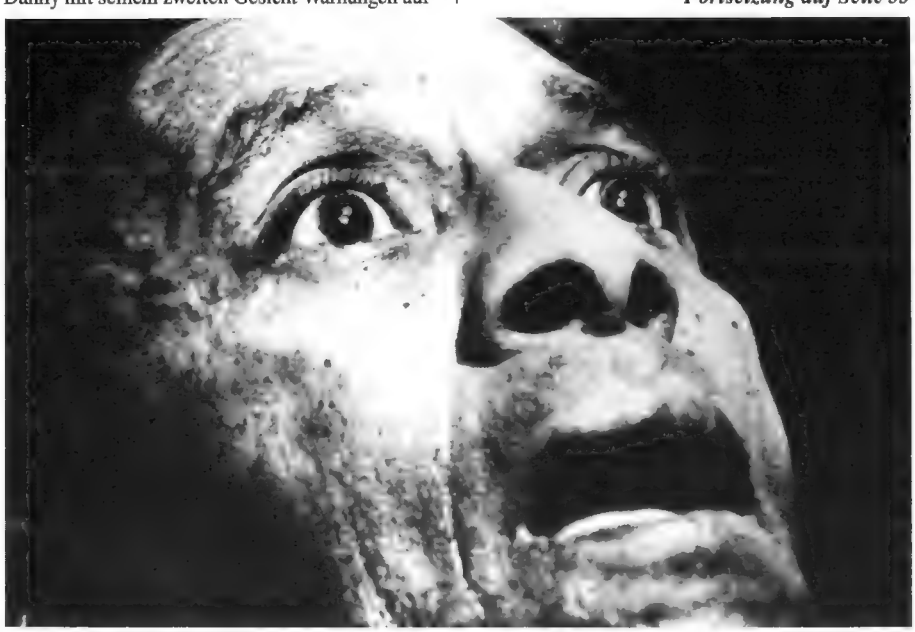
wir ihn noch länger – von fünfundvierzig Minuten bis zu einer Stunde. Einmal weil es eine wundervolle Eröffnungssequenz gibt, die einem die Art von Film verspricht, die man sich erhofft hatte – unheilverkündende Hörnerlaute mit Synthesizer-Klängen von Nattern-Gerassel und Vogel-Trillern, was kosmischen Horror suggeriert, und Helikopter-Blicke auf einen Wagen, von hoch oben gesehen, wie eine von Gott beobachtete Raupe. Torrance erklimmt die Gebirgsstraße für sein Anstellungsgespräch beim Overlook. Und da haben wir Nicholson selbst. Er bringt es fertig, daß wir uns wie in einen Witz eingeweiht fühlen – daß wie die dreckigen, verdrossenen Gedanken hinter seinem leutseligen Haifischgrinsen lesen können –, und er gibt der ersten Stunde des Films ihre Sensation. Aber Kubrick beutet Nicholson in der allerüblichsten Manier aus. Den Charakter von Jack Torrance – ein über seine eigene Unzulänglichkeit rasender Mann, der Typ Mann, der das Genie spielt vor seiner Frau, ihr erzählt, daß sie sein Leben zerstört, sie verhöhnt und sie seiner unsicher macht, unsicher ihrer selbst – paßt sich Nicholson allzu eng an, und seine Darstellung beginnt krampfhaft zu wirken, leicht roboterhaft. In allem was er tut, ist nichs Überraschendes, kein Hauch von Erfindung. Das gilt für jeden in dem Film – die Schauspieler scheinen vorwiegend Kubricks Spielzeug zu sein, und man kriegt das Gefühl, daß ihnen jeder freie Wille verwehrt wurde. Nicholsons Spiel aber leidet am meisten, weil es zu viele Einstellungen gibt, wo er diabolisch aussieht – mit Augenbrauen, die wie Zwillings-Fujis auf seiner Stirn stehen – und so viele Echos von seinen anderen Freaks, aus CARNAL KNOWLEDGE und THE FORTUNE und GOIN' SOUTH. Nichts weiß er anzufangen mit der Rolle, als die glimmeräugige feindliche Unterströmung aufkommender Verrücktheit auszudrücken, während er darauf wartet, komplett auszurasten. Es ist ein langes Warten, in einem unterbevölkerten Film. (Sind die Torrances einmal isoliert für den Winter, gibt es zum Zeitvertreib des Zuschauers nichts als flüchtige Blicke auf Schrecknisse und jene Dämonen moralischer Verführung.) Und wenn Torrance dann gewalttätig wird und die Verbrechen des früheren Hausmeisters zu reinkarnieren versucht, scheint der Ton von Nicholsons Performance doch zu tollwütig grinsend für diesen Film: Axt in der Hand und sabbernd, mit der aus dem Mund schießenden Zunge, wirkt er wie aus einem alten A.I.P.-Film hereingestolpert. Er ist makaber lustig – was er nicht zu sein beabsichtigt – und zuletzt, trotz seines großen Talents, ermüdend, eine Mischung aus Richard III und dem Großen Bösen Wolf, rumpelnd und pumpelnd.

Das Familienthema – das meint die fundamentalen Ängste eines Jungen, daß sein Vater ihn und seine Mutter verletzt – kristallisiert sich nicht: wir empfinden nicht das Geben-und-Nehmen im familiären Netz, wir empfinden nicht, daß Jack und Wendy Torrance verheiratet sind oder daß Danny ihr Kind ist. Wenn die drei zusammen sind im Auto auf der Fahrt zum Hotel und wir eine Vorstellung davon bekommen könnten, wie sie miteinander auskommen, benutzen Kubrick und seine Coszenaristin, die Erzählerin und Kritikerin Diane Johnson, die Szene stattdessen dazu, Jack auf die Frage des Jungen antworten zu lassen, worum es sich bei der Donner-Gruppe gehandelt habe. (Für den Fall, daß wir nicht wissen, daß das Geheimnis in diesem Film das höhere Geheimnis ist. Die Donner-Gruppe ist für belesene Personen zum Äquivalent für die National Enquirer-Stories wie „Meine Mutter aß mein Kind" geworden.) Der kleine Junge, der Danny spielt, hat ein klares Gesicht und eine ernste, unkindliche Stimme; er hat eine liebenswert ruhige, tranceähnliche Qualität. Aber jede Szene im Film ist so sorgsam auf einen Vorsatz hin strukturiert, und er agiert so präzise, daß er anfängt wie eine Puppe auszusehen und wir uns nicht mehr ängstigen um sein Schicksal, wie wir es bei einem Kind tun würden, dessen Entsetzen weniger stumm ist. Wendy, die Sklavin, die die Arbeit im Hotel macht, während Jack an seiner Schreibmaschine sitzt, ist ein Klageweib, eine Opferrolle, bis diese Frau, in die Hysterie getrieben, über sich hinauswachsen muß, um ihr Kind zu schützen. Obwohl Shelley Duvall anfangs nicht ganz da zu sein scheint, als ob ihr Dialog von jemand anderem in einem anderen Raum gesprochen würde, wird sie ziemlich stark. Man kann spüren, daß sie niedergehalten wird; gewöhnlich bringt sie mehr Ausstrahlung und Exzentrizität in ihre Rollen ein. Aber mehr denn je sieht sie wie ein Modigliani aus, und selbst in dieser Rolle, die von ihr verlangt, aus ihren Raggedy Ann-Augen fast konstant Tränen quellen zu lassen, hat sie ihre verblüffende Direktheit und ihre eigenartige, erstaunte Tapferkeit. Es gibt eine bemerkenswerte Szene, in der Wendy ihr Kind packt und ihren Mann anschreit. Und in einer kühn ins Extrem getriebenen Serie von Aufnahmen Wendys, wo sie einen Baseball-Schläger trägt für den Fall, daß sie ihn für Jack braucht, geht sie zurück, während er sich auf sie zubewegt; er geht weiter voran, sie schwingt den Schläger, während sie durch einen Raum und eine Treppe hoch zurückweicht, und schließlich schwingt sie den Schläger vor sich selber her, um ihn auf Distanz zu halten. Es ist die geisterhafte Parodie eines Werbungstanzes, mit haarscharfem Timing gespielt (obwohl zu sehr ausgedehnt), und Duvall ist auf superbe Weise einfach, selbst wenn Wendy vor Schreck gelähmt ist. Dagegen ist Duvall als Mutter nicht völlig überzeugend; sie ist eher wie ein sehr gewissenhaftes Kindermädchen.

Die Torrances scheinen Kubrick ohnehin nicht wirklich zu interessieren – nicht als Individuen. Zunächst bekommen wir den Eindruck, daß die Schrecken und Dämonen einfach halluzinierte Erscheinungen von Jacks Impuls, Frau und Sohn zu töten, sind, und daß Danny mit seinem zweiten Gesicht Warnungen auffliest. Wenn Danny „sieht", wackelt er oft mit dem Zeigefinger und redet mit der gutturalen Stimme eines imaginären Spielkameraden, Tony, der, sagt Danny, „in meinem Mund lebt"; Tony ist derjenige, der „Redrum" krächzt, in der Art von „Hüte die Iden des März". Jack tat nach dem Gewaltzwischenfall mit seinem Sohn den Schwur, nicht zu trinken, aber wenn Wendy ihn wieder der Mißhandlung des Jungen beschuldigt, beginnt er den Gold Room des Hotels zu frequentieren, wo er high wird von (imaginärem?) Schnaps, Gespräche mit dem (imaginären?) Barkeeper hat, und sich unter die (imaginären?) Gäste mischt bei Parties, die an die Zwanziger denken lassen. Er ist halb verführt von einer großen, schlanken Nackten, die in Raum 237 aus ihrem Bad kommt, aber wenn sie sich umarmend küssen, sieht er im Spiegel, daß sie eine fette, verrottete Vettel ist – und im selben Augenblick ist sie zurück in der Wanne und steht doch noch da und lacht ihn aus. Dannys Benehmen und Jacks Aktivitäten scheinen aus Jacks Verrücktheit erklärbar. Doch Danny hat eine Quetschung am Hals, und er sagt, daß das die Vettel war, die ihn zu erdrosseln versuchte, und nachdem Jack ausrastet und auf Danny Jagd macht, bekommt selbst Wendy ein Paar verderbter Kreaturen in einem Schlafzimmer zu Gesicht. (Kubrick hat ein seltsames Verständnis von Moral: es ist als scheußliche Ausschweifung gemeint, wenn sie die beiden Figuren im Schlafzimmer sieht – eine davon, im Schweinskostüm, schaut zu ihr auf, während er oder sie noch über die Genitalien eines Mannes in Abendkleidung auf dem Bett gebeugt ist.) Bald sieht Wendy wie Danny das Blut aus dem Aufzug quillen und hört Leute singen. Sind es die Spannungen zwischen Vater, Mutter und Sohn, die die Geister erschaffen, oder dienen die Geister als Katalysatoren, um solche Spannungen durchbrechen zu lassen? Es wirkt wie ein verwickelter Prozeß. Kubrick behauptet offensichtlich, daß Raserei, unkontrollierbare Gewalt und Geister sich gegenseitig ausbrüten – daß sie tatsächlich ein und dasselbe sind. Er benutzt Stephen Kings Mätzchen, um ein metaphysisches Statement über Unsterblichkeit zu machen. Die Torrances sind seine Archetypen; sie sind Ursprung und Opfer von Monstern, die weiterleben.

Kubrick täuscht uns vorsätzlich, so wie Antonioni in THE PASSENGER, allerdings für andere Zwecke.

Fortsetzung auf Seite 35



Wegweiser (2)

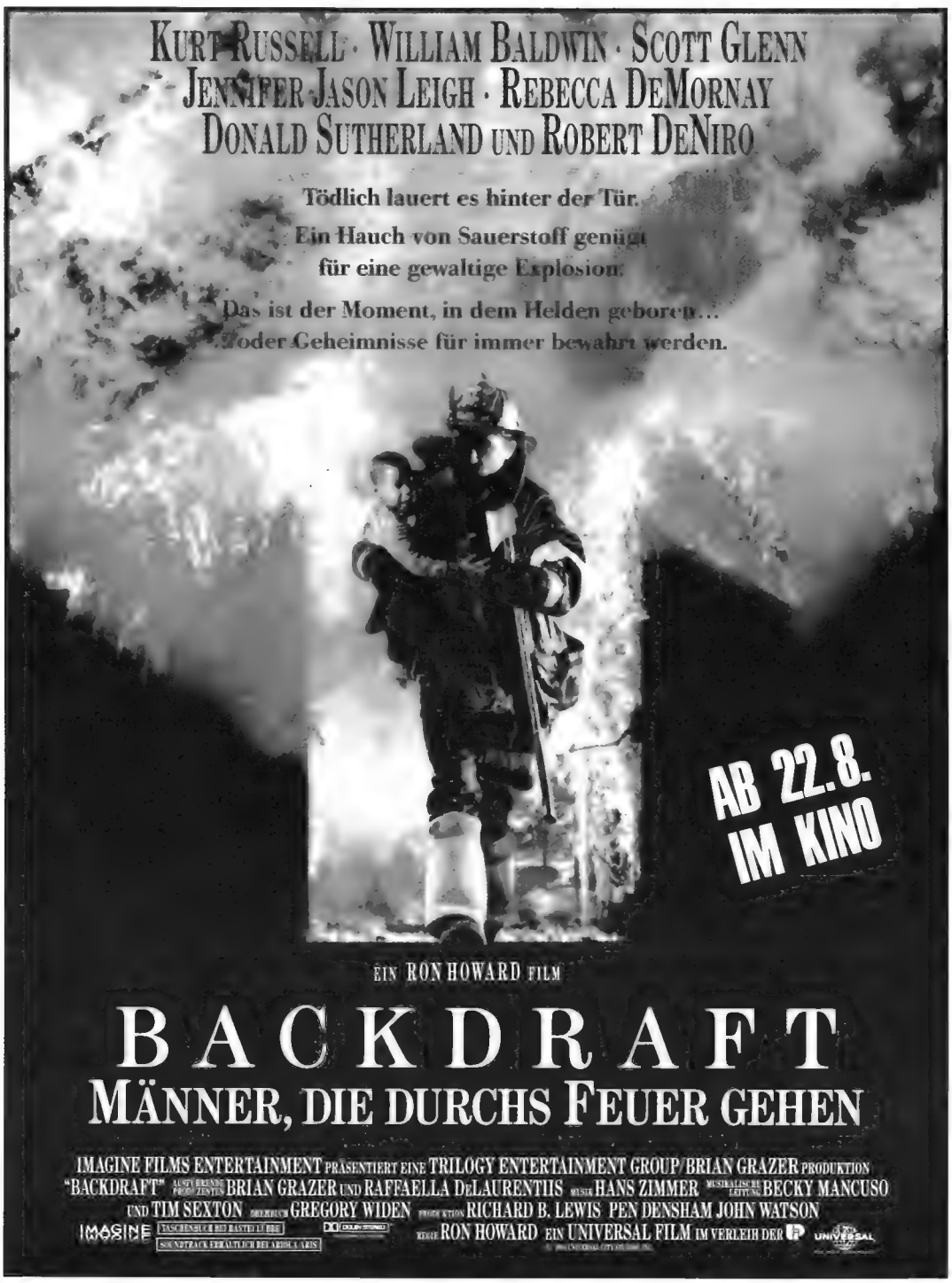
Thumbs Up
Paul Mazursky
Brian De Palma
Robert Altman
Katharine Hepburn
Philip Kaufman
Irvin Kershner
Paul Newman
Morgan Freeman
Steve Martin
Robin Williams
Michelle Pfeiffer
Jonathan Demme
Jessica Lange
Bill Murray
Pedro Almodovar
Fred Schepisi
Carroll Ballard
John Boorman
Satjayit Ray
Tim Burton
Stehphen Frears
Debra Winger
Bernardo Bertolucci
David Lynch
Ron Shelton
John Irvin
Cher
Dennis Quaid
Gillian Armstrong
Denys Arcand
Tom Hanks
Molly Ringwald

The Feelings Are A' Changing
Steven Spielberg
Jach Nicholson
Richard Dreyfuss
Sydney Pollack
Meryl Streep
Robert De Niro
Martin Scorsese

Going down
Francis Coppola
Barry Levinson
Joel Coen
Walter Hill
Peter Weir
Woody Allen

Thumbs Down
Clint Eastwood
Stanley Kubrick
Alan Parker
Michael Cimino
Robert Redford
Lawrence Kasdan
Oliver Stone
George Lucas
Hugh Hudson
Terence Malick
Rob Reiner
William Goldman
Wim Wenders

Zwei Regisseure, die Pauline von Anfang an mochte: John Boorman & Tim Burton



IN ALL ENTERTAINMENT NO EXCITEMENT LIKE IT IN

CINEMASCOPE

CLYDE BEATTY

AND HIS GIGANTIC

3-RING CIRCUS

MICKEY SPILLANE

HE'S A MOVIE STAR NOW!

RING OF FEAR

WARNERCOLOR

PAT O'BRIEN A WAYNE FELLOWS PRODUCTION PRESENTED BY WARNER BROS.

2 Montag 22.30 Uhr Pier Paolo Pasolini **Notizen für eine afrikanische Orestie** (Appunti per un Orestiade Africana, Italien/Afrika 1968) Der Aischylos-Text wird ausprobiert. Ein poetisches Tagebuch auf der Suche nach einem Film, den es nie geben wird.	**9** Montag 24.00 Uhr Roman Polanski **Zwei Mann und ein Schrank** (Dwaj ludzie z szafa, Polen 1958) Die Parabel ist surrealistisch, der Schrank so sperrig, und die beiden Männer können damit nirgendwo landen.	**16** Montag 23.15 Uhr Christian Bauer **Mickey Spillane: Warten auf Lili** (Deutschland 1991) Der Krimischreiber und Selbstdarsteller am Rande eines Hurricanes über sein Handwerk, Hollywood und seinen Helden Mike Hammer. Have gun!	**25** Mittwoch 22.30 Uhr 19. – 24. September **Filmfestival Köln** Geplant sind: Filme von John Ford, Schaufenster Lateinamerika, Ausschnitte aus Bernhard Wickis Werk, eine Festival-Meile, zwei Eröffnungsfilme, unzählige Talkshows.
4 Mittwoch 22.45 Uhr Audie Murphy in **Vier Pfeifen Opium** (The Quiet American, USA 1957) Regie: Joseph L. Mankiewicz Naiver Amerikaner und zynischer Engländer im Indochinakrieg. Nach dem Roman von Graham Greene.	**11** Mittwoch 22.45 Uhr Robert Aldrich **Rattennest** (Kiss me Deadly, USA 1955) Mike Hammer, wüster Held wüster Geschichten, weiß bis zum explosiven Finale einer nuklearen Büchse der Pandora nie, was und wem er auf der Spur ist.	**18** Mittwoch 22.45 Uhr Roy Rowland **Die Mädchenjäger** (The Girl Hunters, Großbritannien 1963) Der Schöpfer als sein Geschöpf: Mickey Spillane ist Mike Hammer. Auf der Suche nach Velda jagt der Hl. Georg den roten Drachen.	**25** Mittwoch 23.00 Uhr Roman Polanski **Ekel** (Repulsion, Großbritannien 1964) Zerbrechliche Ophelia, Dämon mit Engelsgesicht: Catherine Deneuve zelebriert die Anziehungskraft des Abstoßenden.
5 Donnerstag 20.00 Uhr Tex Avery **Rotkäppchen vom Lande** (Little Rural Riding Hood, USA 1949) Rotkäppchen und ein Vamp aus der Stadt bringen zwei große böse Wölfe schier um den Verstand. (Cartoon, nicht ganz jugendfrei.)	**12** Donnerstag 0.25 Uhr Christian Bauer **Mickey Spillane erzählt** über „Kiss me Deadly". Warum der Autor den Film nicht mochte, welche Autos Mike Hammer fährt, wie Velda zu ihrem Namen kam und was Mike am liebsten trinkt.	**19** Donnerstag 0.20 Uhr Christian Bauer **Mickey Spillane erzählt** über „The Girl Hunters". Ein Amateur im Filmgeschäft: Spillane als Mike Hammer in London; über Haarprobleme und Tea Time und die Ansichten eines unpolitischen Antikommunisten.	**26** Donnerstag 20.00 Uhr Arthur Hiller **Getrennte Betten** (The Wheeler Dealers, USA 1963) James Garner als Tycoon aus Texas mit seinen überraschenden Erfolgen an der Wall Street, auf den Ölfeldern und bei Lee Remick.
5 Donnerstag 20.06 Uhr Audie Murphy in **Auf der Kugel stand kein Name** (No Name on the Bullet, USA 1958) Regie: Jack Arnold Der eiskalte Todesengel in Lordsburg. Der einsame Revolvermann, der seiner Vergangenheit entfliehen möchte.	**12** Donnerstag 20.00 Uhr Joseph L. Mankiewicz **Weißer Oleander** (Dragonwyck, USA 1946) Farmerstochter als Dornröschen. Des Schlosses Besitzer, Architektur und Pflanzen haben etwas Menschenfresserisches. Mit Gene Tierney und Vincent Price.	**19** Donnerstag 20.00 Uhr Robert Enrico **Das Netz der tausend Augen** (Le secret, Frankreich 1974) Philippe Noiret, Marlène Jobert und Jean-Louis Trintignant verheddern sich immer mehr darin und suchen verzweifelt die Masche zur Flucht.	**29** Sonntag 14.45 Uhr Vincente Minnelli **Yolanda und der Dieb** (Yolanda and the Thief, USA 1945) Eine Millionenerbin sieht in ihm den Schutzengel, direkt vom Himmel gesandt. Wer könnte daran auch zweifeln, wo er doch tanzt und singt wie Fred Astaire selbst ...
5 Donnerstag 21.20 Uhr Michael Althen **Filmtip** Blake Edwards, „Die Frau im Manne" Ein Macho wird umgebracht, aber weder Himmel noch Hölle wollen ihn. Er kommt erneut auf die Erde – als Ellen Barkin.	**15** Sonntag 14.45 Uhr Delmer Daves **Das unbekannte Gesicht** (Dark Passage, USA 1947) Zuerst kommt es nie ins Bild, dann ist es bandagiert, schließlich enthüllt es Lauren Bacall: Humphrey Bogarts Gesicht.	**20** Freitag 22.30 Uhr Zhang Nuanxin **Das war eine schöne Zeit** (VR China 1985) Erinnerungen an ein Leben auf dem Lande: Kulturrevolution und Naturhymnus, Konfuzius-Moral und eine Ode an Jugend, Poesie und Sinnenfreude.	**30** Montag 22.30 Uhr Hartmut Bitomsky **Das Kino und der Wind und die Photographie** Sieben Kapitel über dokumentarische Filme Vom allerersten Film, der ein Dokumentarfilm war; von Nanook, der in eine Schallplatte beißt; von einem Blinden, der den Wind photographieren will; von ...
8 Sonntag 14.45 Uhr Joseph L. Mankiewicz **Die barfüßige Gräfin** (The Barefoot Contessa, USA 1954) Humphrey Bogart und Ava Gardner, Mythos Hollywood und dekadentes Europa, eine Star-Karriere bis zum Begräbnis als Resultat männlichen Versagens.	**15** Sonntag 20.00 Uhr Jerry R. Barrish **Federball** (Shuttlecock, USA 1988) Christie bewundert Monas Gemälde, Mona bewundert Christies Tanzerei, beide lieben Linas erotische Lieder, und alle lieben den Komiker Jack.	**22** Sonntag 14.45 Uhr Klaus Goldinger **Hoppla, jetzt komm ich** Zum 100. Geburtstag von Hans Albers Sentimentalität und Draufgängerei, Kitsch und eine schwungvolle Naivität, die das Rührselige anrührend und das Kleinbürgerliche märchenhaft macht.	**30** Montag 23.15 Uhr Robert Flaherty **Das Land** (The Land, USA 1942) Wie fruchtbares Land zur Wüste wird. Wie das Leben der Farmer durch die Technisierung zerstört wird. Wie Früchte des Zorns heranreifen.
9 Montag 22.30 Uhr Pier Paolo Pasolini **Gastmahl der Liebe** (Comizi d'amore, Italien 1964) Liebe, Erotik, Sexualität: Unbekannte und Prominente sprechen zu dem Thema, zu dem jeder etwas zu sagen hat.	**15** Sonntag 23.20 Uhr EXPERIMENTE: Anne-Françoise Perin **Traumspuren** (Bundesrepublik/Belgien 1984) Töne und Bilder aus dem Schlaf – ein Drehbuch aus dem Bewußtsein. Katharina Thalbach und die Parallelen zwischen Traum und Filmsprache.	**22** Sonntag 23.05 Uhr EXPERIMENTE **Filmfestival Köln** Die Premiere 1990 war der Flop des Jahres. Es folgt der zweite Versuch. Einige Filmemacher zeigen ihre persönlichen Eindrücke davon.	**Vorschau** **Filme von Roman Polanski und Vincente Minnelli** **Filme mit Robert Mitchum und eine Sendung über ihn** **Sendungen über das Kino von Hartmut Bitomsky und Peter Goedel**

SEPTEMBER 1991

Film in West 3

WDR

steady cam

DIE FILMZEITSCHRIFT

Heute noch erhältlich –
morgen schon Sammlerwert

Bestellen Sie die Nummern
10 bis 17 einzeln
oder günstig im Paket

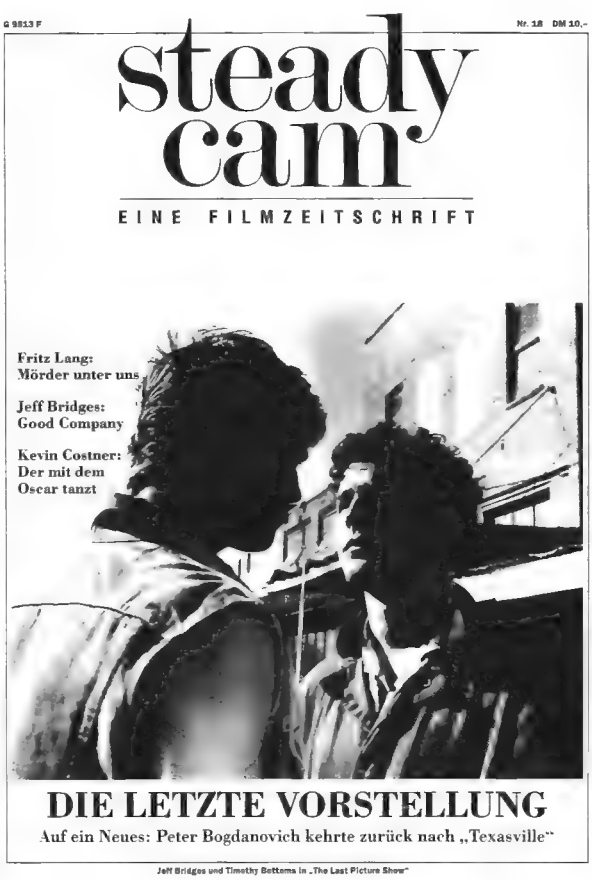
1 Heft DM 10,–
2 Hefte DM 19,50
3 Hefte DM 28,50
4 Hefte DM 37,–
5 Hefte DM 45,–
6 Hefte DM 51,–
7 Hefte DM 56,–
8 Hefte DM 60,–

jeweils zuzüglich 4.– DM
für Porto und Verpackung

Bestellungen an:

vgs verlagsgesellschaft
Breite Straße 118-120
5000 Köln 1

P. S.: Nr. 18 kann man für DM 15,– (inkl. Porto) bei der Redaktion bestellen.



Fortsetzung von Seite 30

Die Gespräche zwischen Jack und seinen Dämonen trotten einher wie die Expositionen in Gesellschaftsdramen vor fünfzig Jahren; zwischendurch könnte man Steine in einen Fluß werfen und auf die Wellen warten. (In einer dieser Szenen, mit Jack und dem Kellner, die sich in einer Herrentoilette unterhalten, läuft der Film völlig auf einem toten Punkt auf, wovon er sich nicht mehr erholt). Kubrick ist auf Verunsicherung aus. An einer kritischen Stelle der Handlung gibt es einen abrupten Schnitt in den Bildern der Fernsehnachrichten, die Halloran, der Koch, in Florida verfolgt, und das Publikum ist irritiert – es wirkt, als habe der Vorführer einen Fehler gemacht. In einer Szene trägt Jack, der im Bett liegt, ein Sweatshirt; der Aufdruck darauf ist seitenverkehrt, so daß man glaubt, ein Spiegelbild zu sehen. Aber dann betritt Wendy den Raum und geht zu ihm und wir bewegen uns nicht zurück, um den Spiegel zu sehen. THE SHINING ist auch voll von vorsätzlichen Zeitverschiebungen. Zwei kleine Schwestern (sie sehen aus wie eine wiederbelebte Diane Arbus-Photographie) erscheinen vor Danny; wir folgern natürlich, daß sie die ermordeten Töchter des früheren Hausmeisters sind. Aber sie tragen Zwillings-Partykleider aus den Zwanzigern, und uns wurde erzählt, daß die Töchter im Winter 1970 getötet wurden. Jack sagt, daß er Danny drei Jahre zuvor verletzte, und Wendy sagt, daß es vor fünf Monaten passierte. Der Kellner, dem Jack als erstes bei der Party begegnete, hat denselben Namen wie der mörderische Hausmeister von 1970. (Es wird nicht erzählt, wer in den darauffolgenden Wintern Hausmeister war.) Der Film ist punktiert mit Überschriften: plötzlich erscheint ein schwarzer Block mit „Dienstag", oder „3 Uhr", oder „Samstag"; abgesehen von den ersten beziehen sie sich alle auf die Zeit, allerdings ziemlich willkürlich. Jack sagt, daß er das Hotel liebt und wünscht, „wir könnten hier für immer bleiben, immer, immer." Und ganz zum Schluß gibt es einen enormen Wink mit dem Zaunpfahl auf Reinkarnation und die Suggestion, daß Jack schon immer da war, für immer, immer, immer. Ich hasse es, so etwas zu sagen, doch ich denke, daß der zentrale Charakter des Films die Zeit selbst ist, oder vielmehr Zeitlosigkeit.

Selbst der methodische Einsatz von Bewegungsmodellen ist thematisch – eine visuelle Repräsentation der repetitiven, zyklischen Natur von Erfahrung. Vielleicht glaubte Kubrick, uns in den wirbelnden Bewegungen des Anfangs einwickeln und so das Teuflische fühlbar machen zu können – und wenn er uns dann allmählich zeitlich verunsichert hätte, glaubte er uns dazu präpariert, die mystische Unausweichlichkeit des häßlichen Themas (die Zeitlosigkeit von Mord) zu akzeptieren. Doch weil wir nicht eingewickelt werden, sind wir nicht wirklich verunsichert – nur angeödet. Wir warten auf Offenbarungen, verbindende Ereignisse für die verschiedenartigen parapsychologischen Phänomene, die wir beobachteten – und wenn diese Offenbarungen ausbleiben, scheint der Film keinen Sinn mehr zu machen. So daß, wenn wir zum Schluß eins über den Schädel kriegen mit Reinkarnation, das keinerlei Gefühlsauswirkungen hat. Es wirkt einfach wie ein blöder Schluß.

Ein Großteil des Films scheint nach Begriffen aus Freuds Essay „Das Unheimliche" strukturiert (Dannys Schöpfung eines Doubles zum Selbstschutz, Jacks spontanes Gefühl des Heimischseins im Hotel, das Labyrinth, und so weiter); das psychologische Muster teilt sich einem allerdings nicht unmittelbar mit; es setzt sich beim Zusehen nicht unmittelbar zusammen. Und was ist mit dem Redrum-Blut, das aus dem Aufzug quillt? Es gibt nirgendwo Ansätze zu Horror-, zu Traumlogik, zu der wir den blutenden Aufzug in Verbindung setzen könnten, und niemand nimmt überhaupt je einen Aufzug in diesem Film. Oder schwebte Kubrick etwas so Banales vor wie Ströme von Blut, die, sich hebend und senkend, durch die Zeit rinnen? In einen Horrorfilm geht man meist aus Gier danach, von jemandem mit Finesse manipuliert zu werden. Kubricks Zeichen allerdings sind nicht entzifferbar; es kann sein, daß er uns Zuschauer einfach nicht genug kennt, um uns erfolgreich zu manipulieren. Wieder und wieder stellt der Film etwas in Aussicht, verspricht es fast, um einen dann zu enttäuschen. Warum diese Fahrt durch die riesige Hotelküche mitsamt einer Inventur der Fleischvorratskammer, wenn dort doch nichts stattfindet? (Wenn es wenigstens etwas Komik zum Ausgleich gäbe – Shelley Duvall, wie sie gleich einem weiblichen Buster Keaton Meilen läuft in einem Raum für die Vorbereitung von Banketten, nur um eine Mahlzeit für drei zu kochen!) Einmal sieht man Danny, wie er gerade dem Heckenlabyrinth entflieht und in die Arme der Mutter rennt, und wir fürchten, daß sein Vater sich gleich drohend hinter ihm abzeichnen wird – und dann sehen wir Jack in der Mitte des Labyrinths. Im plumpesten Teil des Films gibt es eine Versprechung, die früh gebrochen wird. Wenn Jack gewalttätig wird, versucht Danny auf die einzige Art Hilfe zu holen, deren er fähig ist, indem er psychische Botschaften an Halloran sendet. Der Film bewegt sich dann in Parallelmontage zwischen Mutter und Kind in ihrer Notlage und Halloran in seinem Appartement in Florida: Halloran versucht telefonischen Kontakt mit dem Hotel aufzunehmen, Halloran fliegt nach Denver, Halloran in der Luft, auf dem Denver Airport landend, einen Wagen mietend und nach Boulder fahrend, einen Freund austricksend, um sich ein Schneefahrzeug zu beschaffen, in dem Schneefahrzeug durch einen Sturm fahrend, fahrend, fahrend (ewig im Profil gesehen, so daß er wie die Skulptur eines Indianers aussieht), näherkommend, endlich ankommend. Er geht zur Eingangshalle (mit seinem ehrenwerten, o-beinigen Gang), kommt in die Tür, geht hinein (immer noch o-beinig) und ruft und ruft – die Szene ist ausgewalzt. Und für den Film ergibt sich aus ihr nichts von Belang. Halloran reiste den langen Weg, und wir mußten die ganze laborierte Parallelmontage über uns ergehen lassen (die jede Chance für den Aufbau von Spannung im Hotel verbaute), einzig, um ein geeignetes Opferlamm und ein Schneefahrzeug zu besorgen? Ein arger Verdacht springt in unseren Kopf: weil wir nicht wollen, daß Danny oder Wendy verletzt werden und niemand Lebendiges sonst für Jack zu kriegen ist, wird ihm der schwarze Mann gegeben. (Das erinnert an die Szene in „Huckleberry Finn", wo Huck Toms Tante Sally – *neben der berühmten „Tante Polly" hat Tom tatsächlich noch eine weniger bekannte Sally, Anm. d. Ü.* – erzählt, wie er auf einem Raddampfer war und ein Zylinderkopf platzte. „Ach du lieber Himmel!" sagte sie. „Irgendjemand verletzt?" „Nein, Ma'm. N' Nigger ist getötet worden." „Na, ein Glück, denn manchmal werden Leute dabei verletzt.") Doch gleichzeitig ist Halloran der einzig noble Charakter im Film. Zu nobel. Irgendetwas stimmt nicht daran, wie der Film einerseits dem guten alten Mann und dem unschuldigen Kind (die Erniedrigten und Beleidigten?) die Gabe des „Shining" zuschreibt, und andererseits Hallorans Appartement in Florida mit großen Bildern von stolzen, sexy schwarzen Frauen dekoriert. Der Kellner spricht von Halloran als einem „Niggerkoch"; die Dämonen in diesem Film sind so giftig, daß sie sogar Rassisten sind.

Die Suche nach Unsterblichkeit scheint das Thema von THE SHINING zu sein: die Unsterblichkeit des Bösen. Männer sind Psychokiller: sie wollen frei und kreativ sein und können ihre Frustrationen nur an ihren verängstigten Frauen und Kindern ablassen. Wie eine Stellvertretergeschichte ist der Film erzählt: Der Kellner leugnet, der Hausmeister gewesen zu sein, aber es gab immer einen Hausmeister. Vielleicht ist Jack ja auch so verrückt, daß er diesen Kellner ausgebrütet hat, in welchem Fall Jack vermutlich immer der Hausmeister gewesen ist. Augenscheinlich lebt er nur deshalb für immer, um seine Familie endlos zu attackieren. Das entspricht genau Kubricks Behauptung in 2001: Die Geschichte der Menschheit begann mit der Waffe, und so setzte sie sich fort. Redrum („murder" rückwärts gelesen). Kubrick war es, der es angemessen fand, eine göttergleiche Kraft einzuführen (die schwarze Platte), um Rechenschaft über die Evolution abzulegen. Es war die Platte, die den affengleichen Menschen sagte, den Knochen aufzuheben und als Waffe zu benutzen. Das war eine neue Version von der Ursünde: der Mann-Killer handelt nach Gottes Kommando. Irgendwie mogelte sich Kubrick an den Schlußfolgerungen seiner eigenen Torheit vorbei, als er 2001 das utopische, technologische Ende verpaßte – der jenseits der Wissenschaft wiedergeborene Mann als engelhafter interplanetarischer Fötus. Nun scheint er wieder zurück bei seiner Perspektive vom Anfang von 2001: Mann ist ein Mörder, bis in alle Ewigkeit. Der Knochen, der hoch in der Luft war, hat sich in Jacks hochgehaltene Axt verwandelt, und Jack, vorbeikriechend, wilde, unartikulierte Laute ausstoßend, während er durchs Labyrinth wankt, ist der Affe geworden.

Was man zunehmend vermißt in Kubricks Werk, ist die Spontaneität, der Instinkt, die Leichtigkeit, die uns Zuschauer intuitiv reagieren lassen könnten. Wir hungern nach Ablenkung in diesem Film; wenn wir zuletzt ein paar theatralisch ausgeleuchtete nächtliche Außenaufnahmen bekommen, sind wir bis zur Rührung dankbar. Wenn Wendy ein Fenster öffnet, um Jack zu entkommen, und auf den Schneesturm draußen blickt, als sie dann Danny hinabstößt, und er die Schneebank hinuntergleitet, erfahren wir ein oder zwei Sekunden lang etwas von der gespenstischen Schönheit, auf die wir aus waren. Lange vorher (in der imaginativsten, frostigsten Szene des Films), als Wendy auf den Manuskript-Berg sieht, an dem ihr Mann arbeitet, findet sie nur einen Satz, endlos getippt: „All work and no play makes Jack a dull boy." Nun, die ganze Arbeit und kein Spielen machte auch Stanley zum tumben Typ. Er war für länger als drei Jahre eingeschlossen mit seinem Projekt, und wenn es jemals einen Film gegeben hat, der Klaustrophobie ausdrückte, dann ist es dieser.

9. Juni 1980 *Übersetzt von Brigitte Desalm*

© 1980 Pauline Kael. Translated by Special Permission. All Rights reserved.

Fun Lady

Fortsetzung von Seite 29

amerikanische Nemesis verfolgt, die negative Reaktion auf solche Kritiken, die sich und den Film mit Bildungsgut und Deutungsflimmer behängen wie einen Weihnachtsbaum.

Bei Kubrick wird Pauline stets so einfach, daß einem bange werden kann. Die Kritik als Lügendetektor, auch für die Versuchungen des Kritikers. Bröselt man übersetzend Satz für Satz ihre Rezension zu THE SHINING auseinander (der beim Kinostart in Amerika überwiegend negativ aufgenommen wurde), sieht man den Zusammenhang zwischen Unerbittlichkeit und (scheinbarer) Einfachheit, im Satzbau, im steten, ausschließlichen Bezug auf das, was zu sehen und zu hören ist. Halsstarrig blickt sie vorbei an allen Um- und Abwegen der Spekulation und Spintisiererei, auf denen wir Kritiker uns gern warmlaufen, und beugt sich über die nüchterne handwerkliche Diskussion, die darum so spannend bei ihr ausfällt, weil ihr Indikator der Zuschauer ist – überprüft an den eigenen Reaktionen – und nicht ihre Vorstellungen von Kunst. Wie man es vom Kino erwartet, machen sich ihre Texte dabei ganz durchsichtig für ihre Absichten, so führt sie einen an der Hand ihrer Einfälle und Erinnerungen, oft sprunghaft und stets unvorhersehbar und voller Überraschungen.

Der Begriff *„art"* taucht bei Pauline meist auf wie zwischen zwei spitzen Fingern getragen, wenn sie dagegen etwas als *„a good movie"* apostrophiert, ist das sattes Lob mit enormer Bandbreite der Möglichkeiten. PLANET OF THE APES ist für sie ein besserer Film als 2001. In die Kunstdiskussion einzusteigen bei Filmen, das hält sie für eine Sache, an die Lehrer und Ladies und Kunststiftungen glauben, *„art ... it's civilized and refined, cultivated and serious, cultural, beautiful, European, Oriental: it's what America isn't, and it's especially what American movies are not."*

Und bei schlechten Filmen hört ihr Interesse nicht auf, weil noch der schlechteste Film für sie fast immer etwas hat, was der Rede wert ist. Metaphysik macht sie geradezu aggressiv. Und dann reißt sie doch die eine, entscheidende abstrakte Frage an und diskutiert sie nüchtern über den Tisch, wobei, gut, das spielerische Hantieren mit Abstraktionen nicht ihre Sache ist.

Der Pragmatismus, dem sich die amerikanische (Film-)Kritik verschreibt, wird von Paulines Temperament zum ureigenen Thema erklärt. Selbst ihre schwächeren oder sichtlich voreingenommenen Texte scheinen noch ein paar Schwellen näher am Leser als üblich, wirken, nicht nur weil sie sich rhetorisch immer einbezieht, aufrichtiger, persönlicher, ohne daß sich die Kritikerin an den Leser heranschmeißt, wie es in Amerika marktgängig ist.

Fortsetzung auf Seite 37

Zwittrig

AN OFFICER AND A GENTLEMAN scheint aus einem Zeitloch zu kommen. Ich habe den Film schon einmal gesehen, und zwar mit Tyrone Power. Er ist eine glatte, überspannte und gut gespielte Variante eines Films, der in den Dreißigern und Vierzigern ziemlich häufig gedreht wurde: Ein egoistischer oder arroganter Bursche mit einer Klappe auf der Schulter tritt irgendeiner Waffengattung bei, lernt die Bedeutung von Kameradschaft kennen und geht daraus gereinigt hervor – aufrecht, groß, ein besserer Mensch, einer vom Team. Das ist nicht gerade ein Genre, auf das ich wild bin. Nichts interessiert mich weniger als die erneuernden moralischen Kräfte der militärischen Disziplin. Aber ich muß zugeben, daß der Regisseur, Taylor Hackford (sein einziger bisheriger Spielfilm war letztes Jahr THE IDOLMAKER), gewitzte und vergnügliche Variationen dieser altbekannten Melodie ersonnen hat. Obwohl das Drehbuch von Douglas Day Stewart so schematisch ist wie die Fernsehdramen um 1955 herum: Die Nebenfiguren erleben Tragödien, damit die Hauptfiguren ihre Lektion lernen können. Und die Leute, die tun, was sie tun sollten, werden mit Glück belohnt – bei gutem Einkommen, versteht sich. Wenn ich also eine Leiche wiederbelebt haben möchte, dann würde ich vor allen anderen Taylor Hackford anrufen. Ist das ein Kompliment? Ja und nein. Wer eine solche Gewandtheit beim Aufmöbeln eines romantischen Allerweltsmelodrams an den Tag legt, könnte versucht sein, denselben Überschwang auf ein lebendigeres Projekt zu verwenden. Er bearbeitet uns – er drückt auf die weichen Punkte unserer infantilen Schädel. Und er verliert keine Zeit: Er hat einen ungestümen Stil, und er gibt dem Film so viel Antrieb, daß er eine eigene Energie entwickelt. Es ist Schund, aber Schund auf einem Motorrad.

Hackford hat Richard Gere auf Trab gebracht – den straff aufgezogenen einsamen Helden Zack, der sich mit nichts als seiner Straßenweisheit durchkämpfen muß und entschlossen ist, es zu mehr zu bringen als sein Vater. (Zacks Mutter nahm sich das Leben, als er 13 war, und sein Vater, der sie verlassen hatte, ist ein abgewrackter Seemann, dessen Vaterschaft darin bestand, den Jungen in den Alkohol und die Frauen einzuführen.) Zack hat sich zum Ziel gesetzt, Marineflieger zu werden, und er hat die erste Hürde bereits geschafft, indem er sich durchs College gekämpft hat. Der Film konzentriert sich auf seine dreizehnwöchige Grundausbildung an der Offiziersschule der Marine im Nordwesten, nahe des Puget Sound. Zu den Gefahren zählen der schlanke, harte Ausbilder, Sergeant Foley (Louis Gossett jr.), und die örtlichen Mädchen, die, so warnt der Sergeant die Offiziersanwärter, sie nur einfangen wollen. Gere benützt den starren Blick immer noch zu oft, aber er ist über die leichten, manierierten Auftritte hinaus, in denen er wie drei oder vier Stars der Fünfziger klang. Man sieht, daß er ernsthaft versucht, sich in den Charakter von Zack hineinzuversetzen und ihn auszufüllen. Und der Film wirkt wie maßgeschneidert für ihn. Er scheint geradezu von Richard Gere als Schauspieler zu handeln. Es geht um einen leeren Charakter, der verwandelt werden soll. (Und wir sind richtig scharf darauf zu sehen, wie der neue, gefühlvolle Mann sein wird.) Aber später im Film, wenn Zack sich geändert haben soll – nachdem ihn der Sergeant bei kleinen Hehlereien erwischt hat, er bestraft worden und zusammengebrochen ist –, da sieht man Gere aufstehen und davongehen mit seinem lockeren, rollenden Gang (wie die kindliche Imitation von Yul Brynner), und es ist immer noch Richard Gere, der sich da völlig in seiner selbstgefälligen Schönheit verliert. Er zwingt sich dazu, so weit zu gehen wie er nur kann – das ist sein beherztester Leinwandauftritt. Aber es gibt keine emotionale Verwandlung, obwohl Zack herumläuft und gute Taten vollbringt und der Film sich dauernd selbst dafür zu beglückwünschen scheint, in was für einen wunderbaren Menschen er ihn verwandelt hat. Gere bleibt ein farbloser, wenig aufregender Schauspieler. Liegt es daran, daß er seinen Instinkten nicht traut? Oder daran, daß er übertrieben ernst ist? Oder reserviert? Was immer es sein mag, es fehlt ihm an Persönlichkeit. Sein Gesicht scheint ausschließlich aus einem Ausdruck zu bestehen, und er vermittelt immer nur ein einziges Gefühl auf einmal. Zum Teil kommt das, weil die Kamera seine Augen nicht gut aufnimmt – es scheint nichts dahinter zu sein –, aber da ist noch etwas schwerer Faßbares. So sehr er auch dagegen anzukämpfen versucht, bleibt immer etwas von Gregory Pecks Langeweile an ihm. Man fühlt, daß da ein nicht sonderlich feuriger Mann mit aller Kraft versucht, feurig zu spielen – sofern er gerade daran denkt.

Gere hat Fähigkeiten und Gewandtheit erworben, aber er hat nicht, was Debra Winter hat – und die hat es bis in die Fingerspitzen: die Lebhaftigkeit derer, die wir „geborene" Schauspieler nennen. Als Paula, das Mädchen, das in der örtlichen Papierfabrik arbeitet, ist sie ein völlig anderer Charakter als der überschäumende Heißsporn, den sie in URBAN COWBOY spielte, aber sie hat weder ihre Hitze noch

ihren flüssigen Stil verloren. Paulas abgebrühte Kleinmädchen-Ungezogenheit bringt den gierigen Blick in ihren Augen zur Geltung, der uns erzählt, daß sie sich nach menschlichem Kontakt verzehrt – sie fleht uns an, ihr zu trauen. Und die ausdrucksvollste Oberlippe der Welt – fast eine Fanglippe – erzählt, daß sie nach Lust hungert. Wenn sie versucht, ihre bloßliegenden Gefühle zu verbergen, dann wird sie von ihrer heiseren Stimme mit diesem besonderen Anschlag verraten. (Es hilft, daß Debra Winger ihre eigene Nase behalten hat. Sie ist nur andeutungsweise adlerhaft, gerade genug, um sie stark und vornehm aussehen zu lassen.) Wenn Paula nervös und ungeduldig ist, fühlt man, wo ihre Impulse herkommen. Und wenn sie verzweifelt ist, weil sie den Mann verliert, den sie liebt, dann hofft man mit ihr. Man hofft sogar mit ihr, obwohl man die Vorbedingung, daß dies ihre einzige Chance im Leben ist, für Unfug hält, und man subversiverweise darüber nachdenkt, was sie wohl für ein Leben führen wird als Frau eines Marinepiloten. Debra Winger bringt uns dazu, den wichtigen Teil zu akzeptieren: Daß Paula Zack liebt, und daß sie glaubt, ohne ihn wäre ihr Leben leer. Und Hackford schafft es so geschickt, diese rückschrittliche Liebesgeschichte mit solcher Kraft anzutreiben, daß die Zuschauer nicht viel Zeit haben zu denken: „Moment mal – dieses kluge, schöne junge Mädchen soll vom Leben nichts haben, wenn Prince Charming sie nicht zu seiner Prinzessin macht? Und dieser Kerl soll nichts vom Leben haben, wenn er nicht der Klasse seines Vaters entflieht?“ Der Film ist ärgerlich, auf einem sehr dummen Niveau, und er setzt einen zurück: Aber Hackford wird wohl manchen davon überzeugen – zumindest bis er in die kühle Abendluft tritt –, daß Zack und Paula heiraten müssen, weil es sonst mit ihnen bergab geht; weil Zack sonst von seinen Gefühlen abgeschnitten wird und Paula auf ewig ein Aschenputtel bleibt.

Es ist bewundernswert, womit dieser Film davonkommt. Lou Gossett spielt jeden denkbaren Ich-bin-hart-nur-zu-deinem-besten-Sergeant, den ich je gesehen habe. Ich konnte noch nie diesen brüllenden, fluchenden Männern glauben, die den Charakter eines Rekruten beugen können und das Beste aus ihm herausholen. Es ist eine Fleisch gewordene Lüge. Der weise Ausbilder als Ersatzvater ist dabei ungefähr so überzeugend wie der liebevolle weise Seelenklempner, den Judd Hirsch in ORDINARY PEOPLE spielt, und hat dabei dieselbe Funktion: schnelle Heilung für seelische Schäden. Aber hier gibt es eine besonders realistische Wendung, da er schwarz ist. Und Gossett spielt Sergeant Foley knochenhart, bringt seine Zeilen rhythmisch und präzise, und er gibt seinen Worten einen Dreh, wann immer es möglich ist. Douglas Day Stewarts Worte brauchen eigentlich mehr als nur einen Dreh, aber bei der Art, wie Gossett sie ausspuckt, merkt man das kaum. Dies ist eine wunderbar männliche, strenge Vorstellung, und Gossett hat genügend Anstand, dabei niemals Sergeant Foleys weiches, warmes Herz auszuspielen. Während des Trainings ist er so bestimmt und jenseits aller Zweifel wie Barbara Woodhouse, wenn sie Hundebesitzern Befehle erteilt. Und er schaut so fit aus, wie man nur aussehen kann; wie der geschmeidige, elegante Woody Strode verführt er uns in manchen Momenten dazu, an eine überlegene Rasse zu denken.

Hackford weiß, wie man für die Geschichte, die man erzählt, die Auftritte formen muß. Es gibt beeindruckende Charakterisierungen durch David Keith als Zacks unschuldigen Freund und Robert Loggia als seinen zynischen Vater, und es gibt unterhaltsame Momentaufnahmen von Tony Plana als Offiziersanwärter mit einem Mohawk-Haarschnitt und Lisa Eilbacher als weiblichen Anwärter. Selbst der feierliche Tommy Petersen, der den jungen Zack spielt, ist ein netter Doppelgänger – er schaut so aus, als könnte er wirklich zu einem Richard Gere heranwachsen. Aber es ist Debra Winger, die den Film zusammenhält – sie läßt einen fühlen, daß in ihr etwas brennt. Und daß sie in jeder Einstellung anders aussieht, hält einen davon ab, darüber nachzudenken, daß ihre Figur sich nicht entwickelt. Das einzige Mal, wo ich mit ihr litt, war in der ärmlich inszenierten Szene, wo Zack einer gefühllosen, kaltherzigen Freundin die Meinung sagt und Paula das Tunichtgutmädchen mit einem Hilf-dir-Gott bemitleidet. (Ich habe die Duse nur in einem Stummfilm gesehen, aber ich könnte schwören, daß auch sie mit diesem Satz nicht durchgekommen wäre.) Andererseits besitzt Hackford genügend Unverschämtheit, die große romantische Nummer rüberzubringen, wenn Zack, nachdem er Paulas wahre Qualitäten erkannt hat, in die Fabrik kommt. In seiner weißen Offiziersuniform geht er durch die Reihen, bis er sie findet, und trägt sie raus, während die anderen Arbeiter mit feuchten Augen applaudieren. (NORMA RAE hat uns darauf vorbereitet: Arbeiter in Fabriken applaudieren die ganze Zeit.) Ein Film wie dieser, wo keiner jemandem gleicht, den man kennt, und alles erfunden ist, kann einen dazu bringen, sich selbst auch unwirklich vorzukommen.

23. August 1982 *Übersetzt von Michael Althen*

© 1982 Pauline Kael. Translated by special permission. All rights reserved.

Fun Lady

Fortsetzung von Seite 36

Daß sie es nicht darauf anlegt, brillant zu sein, obschon sie es so oft ist, linkerhand produziert, auch das ist ein Grund für das Vertrauen, das sich beim Leser ansammelt – etwas, das bei uns völlig aus dem Blick geraten ist, der Kritiker als einer, dem man zuhören will, von vornherein, weil man um seine Argumente, um seine Reaktion etwas gibt. Sie hat diesen Mut auszusprechen, was als unfein direkt vermieden wird, sie hat den Instinkt für den neuralgischen Punkt bei einem Film, den die meisten Kritiker beim Sammeln ihrer vielen Einfälle meist gar nicht erst suchen. Präzise bis zur Schmerzhaftigkeit kann sie sein, wenn sie lobt. Und ihre Passion ist nicht kalt, ausschließend und verklärend, sondern zielt auf das kommunikative Element ab, auf das Erlebnis des Kinosehens und wie es sich ausweitet in der Mitteilung. *„The romance of movies is not just in those stories and those people on the screen but in the adolescent dream of meeting others who feel as you do about what you've seen. You meet them, of course, and you know each other at once because you talk less about good ovies than about what you love in bad movies.“* *bd*

Notizen eines Übersetzers (4)

Pauline Kael beweist in ihren Texten, daß der gesunde Menschenverstand ein Ausdruck von Intelligenz sein kann. Und daß Intelligenz nicht nur eine Sache des Ausdrucks sein muß. Ihr Schreiben besitzt eine Schönheit der mitdenkenden Rede, die dem amerikanischen Kino in der größten Distanz wie in der nächsten Nähe gewachsen ist. Weil sie an ihm gewachsen ist. (Am europäischen Kino scheinen ihre Texte bei aller Liebe meistens vorbeizureden.) Pauline Kael erzählt also auf eine Art vom amerikanischen Denken, wie es sich auch in den Filmen dort abbildet, im Handeln, im Reden, im Rhythmus von Agieren und Reagieren. Die deutsche Sprache hat keine Worte dafür. In ihrem harten Licht scheinen diese Texte zu Staub zu zerfallen. Was vorher flüssig, schlüssig und anschaulich wirkt, liest sich auf deutsch viel wirrer, hölzerner und trokkener. Aber es läßt sich darin immer noch ahnen, daß es bei Pauline Kael eine Liebe und Verständnis beim Schreiben über Kino gibt, die von ihren Urteilen unabhängig ist. Es gibt niemanden, in dessen Verrissen man mehr Gründe finden kann, warum man einen Film mag, als bei ihr. *malt*

Whopee

In THE FABULOUS BAKER BOYS läßt dich der 29jährige Filmer Steve Kloves durch eine romantische Phantasie schweben, die voll ist von der Schwüle der Filme aus den Vierzigern und der filmbesessenen Melancholie der Achtziger. Nimm beides zusammen, und du hast eine Definition dafür, was Glamour in den Achtzigern bedeutet.

Kloves lenkt deine Erinnerungen in ganz besondere Bahnen: du hast deine gesammelten Phantasien über die Vierziger, und dann siehst du schlechtgelaunte Leute in Bars und Nachtclubs, die sehen so aus, als wären sie von damals übriggeblieben, und jeder zuckt nur mit den Schultern darüber, wie alles heruntergekommen ist, und selbst das macht den Glamour aus. Wenn dieser Film überhaupt einen Vorläufer haben sollte, dann muß es TIREZ SUR LE PIANISTE sein, Truffauts Komödie über die Melancholie, in welcher der klavierspielende Held sich um nichts mehr kümmern, sich aus allem heraushalten will. (Die Heldin sagt über ihn: „Selbst wenn er mit jemandem zusammen ist, bleibt er allein.")

Kloves hat eine Vision von der Nouvelle Vague. Er lädt dich ein zu lachen, wenn dir danach ist, und er stellt dir doch ein Bein dabei. Du fühlst die Hitze, auch wenn du lachst.

Kloves hat einen Dialog geschrieben, der schnell und Slang ist; das meiste von dem, was gesagt wird, bleibt unausgesprochen. Beau und Jeff Bridges sind Frank und Jack, die Baker-Brüder aus Seattle – zwei Pianisten, die seit 31 Jahren zusammenarbeiten, die letzten 15 allein in Cocktail Lounges (Jack war ein Wunderkind, als sie anfingen). Für Frank (Beau), den älteren Bruder mit dem pausbäckigen Gesicht, ist das Klavierspielen ein Brotberuf – weiter nichts. Er ist ein gutbürgerlicher Familienvater, der in der Vorstadt wohnt, er führt die Geschäfte, sucht die Musik aus, sagt auf der Bühne die Sprüche auf und macht sich Sorgen über seine Glatze und Jacks ungepflegtes Aussehen. Jack, der Ende Dreißig ist und in einem schäbigen Appartement wohnt, hat alles so satt, daß er sich während der Auftritte kaum wachhalten kann. Er wirkt so deprimiert, als ob er jeden Moment einfach weggehen wollte, aber er bleibt sitzen und läßt es über sich ergehen.

Ihre Nummern – Pop-Klassiker, Jazz-Standards und andere Evergreens – klingen tot, die Baker Boys kriegen immer weniger Aufträge, spielen in immer billigeren Bars und Nachtklubs, als Frank vorschlägt, daß sie eine Sängerin engagieren sollten. Sie hören sich 37 Singvögel an, die alle kaum einen richtigen Ton rausbringen, als Michelle Pfeiffer – alias Suzie Diamond – auftaucht, ein hartes, geradliniges Mädchen. Auf die Frage, welche Erfahrung sie habe, antwortet Suzie, die letzten paar Jahre sei sie „auf Abruf für den Triple-A-Begleiterinnen-Service tätig" gewesen. Aber wenn sie singt (und Michelle Pfeiffer singt selbst), ist sie ein erotischer Traum – zärtlich und nostalgisch, genau das, was man sich von einer Barsängerin wünscht. Sie interpretiert die Standards einfach und natürlich, auf eine Art, die die dicke Hülle der Pop-Banalität einfach durchschneidet. Einmal, als sie längst Teil der Gruppe ist und sie und die Baker Boys auf dem Weg nach oben sind, sagt sie, sie habe keine Lust mehr, Lieder wie „Feelings" und „Bali Ha'i" weiter zu singen. Aber Frank besteht darauf, und wenn wir sie „Feelings" singen hören, ist das Psychodrama weggewischt, und es klingt wirklich ziemlich frisch.

Suzie liebt es aufzutreten, und sie hat eine untergründige Unverschämtheit – sie treibt den Film voran. Sie ist ein heiteres Mädchen, nicht so unschuldig und unbedarft wie die liebeskranke Elfe, die Pfeiffer in MARRIED TO THE MOB gespielt hat – aber eine ähnlich unbekümmerte Person. Sie hat eine schnelle, ungekünstelte Art, das zu sagen, was sie denkt, und das stört die anderen. Obwohl sie es eigentlich nicht beabsichtigt, fordert sie die beiden Brüder heraus. Und sie fordert sie heftiger heraus, als sie entdeckt, daß Jack, wenn er nur für sich spielt, Jazz spielt. (Der Film nennt Jazz, was er spielt, aber das unterscheidet es nicht genau genug von dem, was er sonst tut – es ist ein bißchen rauher und viel auffälliger. Jacks Jazz wird von David Grusin synchronisiert; die Läufe klingen wie farbige Lichter auf Wasserfällen.) Als Suzie Jack in dessen Jazz-Welt sieht, da weiß sie, daß er anders ist als der zurückhaltende Pianist, mit dem sie arbeitet; daß er die Musik so sehr liebt, wie sie das tut – und daß sie ihm verfallen ist.

Frank spürt, was da vor sich geht, und reagiert noch kleinkarierter und nörgeliger auf Jacks lange Haare und dessen Raucherei. Die drei fangen an, wirklich Geld zu machen, aber Frank hört nicht auf zu mosern – keiner ist seriös genug für ihn. Als sie über Weihnachten ein Engagement in einem teuren, geschmackvollen Hotel haben, ist Frank entrüstet darüber, daß er nicht schlafen kann, weil Suzie um zwei Uhr morgens Duke Ellington hören muß.

Während der Druck steigt, muß man an alte Filme denken und grinsen, wenn man sie wiedererkennt. Pfeiffers gut-böse Suzie erinnert an die ansteckende Frechheit von Carole Lombard, die Ausstrahlung der ganz jungen Lauren Bacall und an Pfeiffer selbst in anderen Filmen (und an ihre eifrige, fließende Vorstellung in John O'Haras *Natica Jackson*). Es sind meistens Gefühlszustände des romantischen Melodrams, an die man erinnert wird – jene Momente, in denen der Held mit seinen hohlen Wangen wie ein Gott aussieht, und doch, aus Gründen, die er nicht verraten kann, die Heldin ganz allein stehen läßt. Jeff Bridges hat niemals so unerreichbar glamourös gewirkt wie in diesem Film. Als Jack kann er nur einem vernachlässigten Kind und einem alten, kranken Hund seine Zuneigung zeigen. In der ersten Szene ist Jack gerade aus einem Bett einer Frau gestiegen, die ihn fragt, ob sie ihn wiedersehen wird, und sie kriegt ein „Nein" zu hören. Bevor er die Tür hinter sich schließt, sagt sie: „Du hast großartige Hände." Jack ist groß, ruhig, sinnlich – ein Liebesobjekt, das seine langen Finger spreizt und die Tasten des Pianos streichelt. Selbst wenn er allein spielt, in einem Jazz-Klub, wirkt seine Miene so traurig, als würde er sich gerade daran erinnern, was die Musik ihm einst bedeutet hat. (Das ist der Achtziger-Jahre-Aspekt des Films: Diese schlafende Schönheit wird niemals richtig aufwachen.)

Jeder spürt den Blues und den Narzißmus, und das ist es, worauf es Steve Kloves ankommt. Der Film ist ein gefälschter Blues, aber man braucht sich über die Fälschung nicht zu ärgern, weil sie sich selbst zu erkennen gibt, man muß sie sogar achten wegen der Sehnsüchte, die sie auslöst. Dennis Potter hat das auf den Punkt gebracht, als er in einem Interview von dem Kritiker Michael Sragow gefragt wurde: „Warum haben populäre Songs so große Bedeutung in ihrem Werk?" Potter antwortete:

Es liegt daran, daß ich nicht den Fehler jener Hochkultur-Snobs mache, die meinen, daß die Leute, nur weil sie eher billige Kunst mögen, auch billige Gefühle hätten. Wenn jemand sagt: „Hör mal, sie spielen unser Lied", dann meinen sie nicht: „Unser Lied, das kleine, billige, klimpernde, synkopische Stück Abfall, das ist es, was wir fühlten, als wir uns trafen." Was sie sagen wollen, ist: „Diese Lied erinnert uns an dieses wunderbare Gefühl, das wir hatten, als wir uns trafen."

Zweifellos freuen wir uns in THE FABULOUS BAKER BOYS über die magnetische Wirkung der Populären Musik und über die magnetische Wirkung von Kommerz-Film-Gefühlen; beide überschneiden

Ein Film mit dem Zeug zu einem Klassiker: Das spielerische Trio Musical

sich so weit, daß sie praktisch identisch werden. (Die Geschichte vermischt beides.) Und wir amüsieren uns über die blendende Heiterkeit, die Michelle Pfeiffer ausstrahlt, wenn sie acht Lieder singt, darunter „More Than You Know" und zwei Stücke von Rodgers und Hart – „Ten Cents A Dance" und „My Funny Valentine". Wir amüsieren uns am besten, wenn sie, am Neujahrsabend, sich auf Jacks Flügel wälzt und streckt. Frank mußte weg, und Suzie hat endlich die Gelegenheit, Jack zu verführen. Sie wagt alles, während sie „Makin' Whopee" singt. Kloves und Grusin pfeifen darauf, aus dem Song einen Dialog zwischen dem Klavier und der Stimme der Sängerin zu machen – aber wenn Pfeiffer in ihrem tiefroten Samtkleid über den Flügel kriecht wie eine langbeinige Katze und sich heruntergleiten läßt, um dem Pianisten näher zu sein – dann bringt diese heiße Komödie etwas Neues hervor. Pfeiffers Kleid ist rot auf die gleiche Art, wie Rita Hayworth' Kleid in GILDA schwarz war – als Behauptung. Hayworth erreichte den Gipfel der Comic-Wollust, als sie Striptease-Bewegungen machte zu „Put The Blame On Mame" und mit Anita Ellis' Stimme sang. Pfeiffer in rot kann Hayworth nicht ersetzen; wenn sie durch ihren Song mit Jack Liebe macht, dann schlägt sie Hayworth.

Kloves hat zuvor einen Film gemacht, den er schrieb, als er 22 war – RACING WITH THE MOON. Auch dieser Film spielte in den Vierzigern, auch er hatte diese traurig-düstere Struktur und Dialoge, die es den Schauspielern erlaubten, sich selber darin zurechtzufinden. Aber er hatte nicht Michelle Pfeiffer und nichts, was der Benommenheit gleichkommt, die dieses halbe Musical erzeugt. Es erinnerte zu sehr an einen feinsinnigen Erstlingsroman.

Kloves hat keine Subplots aufgebaut, die später irgendwann zu etwas führen; er erzeugt eine melodramatische Atmosphäre, aber er inszeniert kein Melodram; und er gibt seinem Film nicht jenen Schwung, der am Ende nötig wäre. Der Film scheint ihm ein bißchen zu entgleiten. Immerhin, er sieht nach etwas aus; der Kameramann Michael Ballhaus hat für eine verrückte Schläfrigkeit gesorgt. Nach normalen Maßstäben müßte das Tempo flotter und entschlossener sein, aber seine Trägheit gehört wohl zum Blues. Die entspannte, absichtslose Atmosphäre hält den Film in der Umklammerung der Nostalgie.

Die Auswahl der Songs und deren Placierung ist außerordentlich gut – so subtil, daß sie jeder Angst vor kitschigen Gefühlen spotten. Und es ist spannend, den drei Schauspielern zuzuschauen, sie wirken perfekt – frischgemalte Ikonen.

Die Brüder Bridges müssen nicht spielen, daß sie Brüder sind; das passiert von selber. Einmal drischt Frank die üblichen dummen Sprüche über sich und seinen Bruder, um Applaus vom Publikum zu bekommen. Plötzlich sagt der fast unbewegte Jack: „Ich liebe dich, Frank", mit tiefer, brummiger Stimme. Ist er einfach nett? Oder sind das seine wahren Gefühle, die er ausdrücken muß, um die Show-Biz-Lügen wegzuätzen. Frank ist so verdattert, daß er sich erst einmal erholen muß, bevor er wieder zur Routine zurückkehrt. Kloves sorgt dafür, daß die beiden ihre Szenen nicht voll ausspielen.

Sie strecken sich nicht nach uns aus; es sind wir, die sich nach ihnen strecken.

16. Oktober 1989 *Übersetzt von Claudius Seidl*

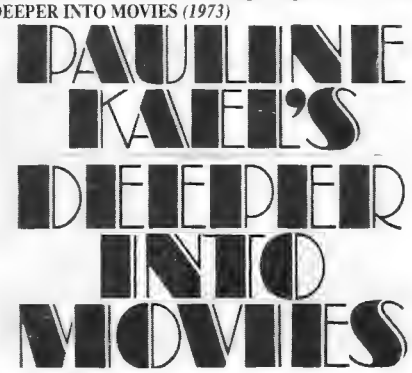
© 1989 Pauline Kael. Translated by special permission. All rights reserved.

Bibliographie

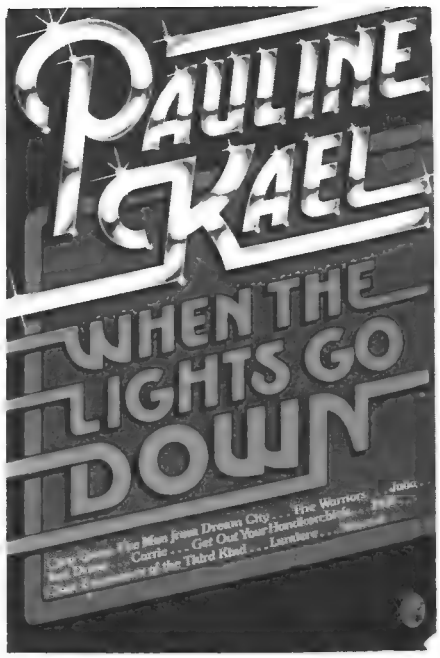
Elf Bücher hat Pauline Kael seit 1965 veröffentlicht. 9 davon (die mit den zumeist doppeldeutigen Titeln) sind Sammlungen ihrer ungekürzten Artikel (zuerst u.a. in *Sight & Sound*, ab 1968 im *New Yorker*); ein Werk faßt ausgewählte Kurzkritiken zusammen, und bei einem Buch sagt der Titel alles. Einige der ersten Bücher sind sehr schwer zu beschaffen. Am besten fragen Sie in der Buchhandlung König in Köln oder bei Schoeller in Berlin nach.

I LOST IT AT THE MOVIES *(1965)*
KISS KISS BANG BANG *(1968)*
GOING STEADY *(1970)*

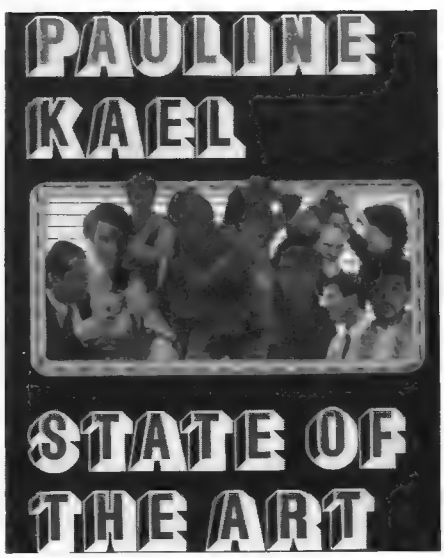
THE CITIZEN KANE BOOK *(1971), das Buch über Orson Welles' Klassiker, in dem sie ein langes Kapitel hat. Es folgte*
DEEPER INTO MOVIES *(1973)*



REELING *(1976)*



WHEN THE LIGHTS GO DOWN *(1980)*
STATE OF THE ART *(1985)*
TAKING IT ALL *(1984)*
(Das Cover ist auf Seite 21)



HOOKED *(1989)*
(Das Cover wurde in **STEADYCAM** *Nr. 15/S. 43 abgebildet.)*
Zu den meisten Filmen bis 1981 finden sich Kurzkritiken in
5001 NIGHTS AT THE MOVIES (1982)

Blonde Haare,

schwarzes Herz

Der amerikanische Regisseur Sydney Pollack ■ Ein kleines Porträt von Milan Pavlović

Der Mann auf der Couch, der jünger wirkt, als er ist, hat die Ruhe weg. Sydney Pollack ist mindestens so entspannt wie sein Lieblingsheld Robert Redford. Mit ihm hat Pollack sieben seiner 15 Kinofilme gedreht, Melodramen und Liebesgeschichten allesamt. Die meisten (THE ELECTRIC HORSEMAN, JEREMIAH JOHNSON, OUT OF AFRICA) waren Hits, nur wenige, darunter auch das neueste Teamwork HAVANA, kommerzielle Flops.

Aber auch das kann Pollack genauso wenig aus der Fassung bringen wie die altbekannten Fragen. *„Wissen Sie, das will jeder von mir erfahren"*, sagt er, auf seine Beziehung zu Redford angesprochen, *„doch trotz der 15 Jahre, in denen mir etwas hätte einfallen können, habe ich immer noch keine wirklich erschöpfende Antwort dafür gefunden, warum wir so gerne zusammenarbeiten."* Das liege auch daran, daß es viele Gründe gibt. *„Früher habe ich gesagt: Redford hat dieses superblonde Äußere, doch innen ist er schwarz, und daraus entsteht eine Spannung. Aber das ist nicht alles. Dann trifft wohl auch zu, daß meine Filme sehr amerikanische Liebesgeschichten erzählen und er eine perfekte Metapher für Amerika ist, aber auch das erklärt die Faszination nur zum Teil."*

Vielleicht schlage ich vor, geht es in den Pollack/Redford-Filmen immer wieder um die gleiche Figur. *„Ja, sicher auch das. Es ist die Fortführung eines bestimmten Typs, die Geschichte eines Mannes, der testet, inwieweit es möglich ist, sein Leben für sich zu leben, so isoliert wie möglich. Und dann wird ihm, meistens von einer Frau, vorgeführt, daß das nicht geht. Zudem arbeitet Redford auf eine Art, die mir sehr liegt: Er ist ein Minimalist, einer, der sich ein Geheimnis bewahrt, indem er nicht alles von sich verrät. Man hat immer das Gefühl, daß er etwas zurückhält, ganz im Gegensatz zu einem Schauspieler wie Dustin Hoffman. Stellen Sie sich* TOOTSIE *mit Robert Redford vor, das wäre ja fürchterlich."*

Pollack kann seine Arbeit so plastisch erklären, daß die Resultate beinahe wie auf einer Leinwand vor einem sichtbar werden. *„Ich konnte Redford zum Beispiel auch nicht in* ABSENCE OF MALICE *besetzen. Er hätte die Rolle spielen können, aber der Effekt wäre nicht derselbe gewesen wie bei Paul Newman, der genau das richtige Alter mitbrachte: Der Zuschauer merkte, daß ihn die Affäre alles kosten konnte. Bei Redford hätte man dieses Gefühl nie gehabt, daß er das Opfer eines hinterlistigen Spiels war. Und aus eben diesem Grund habe ich auch so lange gewartet, bevor ich* HAVANA *realisiert habe, schließlich ist das Projekt schon 14 Jahre alt: Früher hätte man sich gesagt, daß der Ausgang der Geschichte für Redfords Figur egal wäre, weil er etwas anderes hätte anfangen können. Heute ist Redford 54 Jahre alt, und man merkt, wie wichtig jede Entscheidung ist.* HAVANA *ist der erste Film, in dem man Mitleid für Redford fühlen kann."*

Pollack, wie er das so erklärt, scheint alle Zeit der Welt zu haben. Er kann es sich auch leisten, als Millionär, der mit einem Privat-Jet auf europäischer Interview-Tour ist. Er nimmt sich die Zeit, die er braucht. Aber in Hollywood hat Pollack auch das Warten gelernt. Zwischen OUT OF AFRICA (sieben Oscars) und HAVANA lagen fünf Jahre. *„Ich wollte nicht mehr inszenieren, weil der Druck unerträglich geworden ist. Wir sind in Hollywood in einer ökonomischen Spirale gefangen, die einen Studio-Film mit Stars zum Glücksspiel werden läßt. Bei einem Erfolg wird man nicht gewürdigt, für einen Mißerfolg aber verantwortlich gemacht."*

Deshalb verlegte sich Pollack in den Achtzigern darauf, nicht nur die eigenen, sondern auch Arbeiten anderer Regisseure für seine Firma *Mirage* zu produzieren. In nur drei Jahren kamen dabei beachtliche Resulate heraus, Filme wie THE FABULOUS BAKER BOYS (mit Michelle Pfeiffer und den Bridges-Brüdern) und PRESUMED INNOCENT (mit Harrison Ford). *„Das war ein Weg, kreativ zu sein, ohne die ganze Verantwortung übernehmen zu müssen, zu deren Realisierung ich etwas beitragen konnte.* THE FABULOUS BAKER BOYS *etwa kursierten jahrelang als Script durch Hollywood. Steve Kloves hatte es als Abschlußarbeit geschrieben, und ich sollte inszenieren. Aber dann setzte ich mich mit ihm zusammen, und mir wurde klar, daß er nicht nur filmtechnisch reif genug war, diese Geschichte zu realisieren. Also half ich, den äußeren Rahmen auszufüllen. Der Rest ist sein Verdienst.*

Aber dann kribbelte es wieder, und Pollack wollte selber inszenieren. Ein Problem war die Besetzung der Hauptdarstellerin, die engagierte Frau eines Revolutionsführers, in die sich Redford verliebt. *„Es gibt nicht viele Frauen, die alt genug sind, um neben Redford zu spielen und trotzdem die Liebesgeschichte glaubhaft zu machen. Hätten wir eine 29jährige engagiert, hätte das sehr seltsam ausgesehen. Außerdem sah das Originalbuch vor, daß ihr Mann sterben sollte, und wie konnte man diese Frau ernstnehmen, wenn sie 48 Stunden nach dem Tod ihres Mannes eine leidenschaftliche Liebesaffäre beginnt? Aber dann sah ich Lena Olin in* THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING, *und beide Probleme erledigten sich: Lena bringt eine Schwere und Ernsthaftigkeit mit, die ihre Beziehung zu Redford nicht frivol erscheinen läßt. Man merkt, daß sie ihm nicht verfällt, sondern sich einfach kurz fallen läßt."*

Selbst die Tatsache, daß Olin Schwedin ist, konnte Pollack nicht lange irritieren. Und die dummen Vergleiche hilfloser Kritiker zwischen HAVANA und CASABLANCA – frei nach der Rechnung: 1 US-Star + 1 Schwedin + exotischer Ort + Krieg = CASABLANCA – können ihn nicht aufregen: *„Ich mag ja dumm sein, aber so dumm doch wieder nicht. Wenn ich mich einem solchen Vergleich hätte stellen wollen, hätte ich nur verlieren können.* Deshalb *habe ich den Film nicht gemacht, und auch nicht, um etwas über die Revolution zu sagen. Der Film erzählt quasi in erster Person, immer aus der Sicht des Helden."*

Diese von Redford dargestellte Figur des Spielers Jack Weil war es, was Pollack an HAVANA interessierte. *„Ich dachte mir immer, daß es schön sein würde, mit diesem Mann einen Abend in einer Bar zu verbringen. Jack Weil ist einer, der weiß, wer er ist. Er ist zugleich selbstbewußt und bescheiden. Er weiß um seine Grenzen, aber er ahnt auch, daß das, was er in seinem Leben geleistet hat, nicht genug war. Deshalb fühlt er sich auch sofort zu Lena Olin hingezogen. Aber ich wollte kein politisches Statement machen. Im ersten Drehbuchentwurf bekehrte sie ihn zur Politik, und das sah dann aus, als hätten zwei Amerikaner die kubanische Revolution gewonnen. Dabei könnte sich Weil nicht weniger für die Revolution interessieren. Er macht alles aus Liebe, und es ist nur eine Ironie am Rande, daß gerade er die politischsten Aktionen durchführt. Im Grunde ist Weil ein Zyniker, und Redford hat ähnlich schon in* THE WAY WE WERE *gesprochen. Da sagte er zu Barbara Streisand:* Du regst dich jetzt ungeheuer auf, aber in zwanzig Jahren, wenn diese zwei Feinde zusammen arbeiten müssen, werden sie es tun, ganz egal, ob der eine ein Kommunist und der andere ein Verräter war."

Pollack bezeichnet sich selber als politisch milde engagiert. *„Ich war total naiv, weil ich aus Indiana stamme, dem Mittelwesten Amerikas, der einer Wüste gleichkommt. Ich lernte dazu, als ich da ausbrach, aber so richtig betraf mich die Politik nie. Was das Gewicht der Politik betrifft, habe ich vieles erst beim Reisen durch Europa begriffen, als ich sah, wie eng man hier nebeneinander lebt: eine Grenze neben der anderen, eine andere Sprache, eine andere Kultur nicht einmal eine Stunde voneinander entfernt. Gestern flog ich in etwas über einer Stunde von Budapest hierhin, das sind fast zwei Welten. Spätestens da merkt man, wie wichtig Politik sein kann. Für einen Amerikaner ist es auf angenehme Weise ernüchternd."*

Sydney Pollack ist ein leiser Moralist. Er macht immer auch Filme über Männer, die aus ihrer Liebe fürs Lernen lernen. Ohne Romantik ginge es nicht für Pollack. *„Wenn ich einen Film über acht Männer machen würde, die eine Bank ausrauben, würde ich immer auf den Moment warten, in dem die Frau reinkommt."* Aber die Liebe muß etwas Lebendiges haben. Deshalb er hat auch PRESUMED INNOCENT nicht gedreht. *„Ich wollte diesen Film unbedingt sehen, aber ich wollte nur zwei Stunden, nicht zwei Jahre mit den Figuren zu tun haben. Sie gehörten nicht zu mir wie die aus meinen anderen Filmen. Ich frage mich manchmal, was sie machen, was aus ihnen geworden ist, aus Katie Navosky und Hubbell Gasdiner* (THE WAY WE WERE) *oder aus anderen – Sonny Steele* (aus THE ELECTRIC HORSEMAN) *zum Beispiel, ich kann ihn mir gut als Radio-Reporter beim Rodeo vorstellen. Das sind Fragen, die mir meine fiktiven Figuren bereiten."*

Im Kreis gefangen

Robert Redford, Symmetrie, Schwedinnen, Zirkularität und die Erotik des Haarewaschens
■ Sydney Pollack im Gespräch mit Lars-Olav Beier

steadycam: HAVANA *ist ein Projekt, das bis in die Siebziger zurückreicht. Welche Veränderungen hat das Drehbuch in dieser Zeit durchlaufen?*

Sydney Pollack: Die erste Fassung erzählte eine völlig andere Geschichte. Sie handelte von zwei Amerikanern auf Kuba, er ist ein völlig unpolitischer Mann, sie eine sehr engagierte Frau. Immer mehr gewinnt sie ihn für die Revolution, und am Ende kämpfen beide zusammen gegen Batista. Doch ich fühlte mich überhaupt nicht wohl bei dem Gedanken, daß diese beiden Amerikaner als Speerspitzen der kubanischen Revolution erscheinen könnten. Dieser Eindruck durfte auf keinen Fall entstehen. Zum zweiten wurden den Figuren die charakterlichen Veränderungen dem Drehbuch bloß aufoktroyiert. Warum sollte ein bis dahin völlig Unpolitischer durch eine politische Aktion erlöst werden? Mir gefiel gerade das Paradox, daß er an seiner Position festhält und aus humanistischen Gründen zwei der politischsten Handlungen im ganzen Film begeht: Er fährt das Auto mit den Radios von Bord und rettet das Leben des wahrscheinlich wichtigsten Revolutionärs. Mit dem Schritt, die Geschichte so zu verändern, standen wir schon knietief in dieser CASABLANCA-Sache. Im ursprünglichen Drehbuch sollte der Ehemann sterben; das hätte natürlich keine Ähnlichkeit mit CASABLANCA gehabt. Ohne darüber nachzudenken, veränderten wir die Geschichte immer mehr, und als ich dann noch eine schwedische Schauspielerin verpflichtete, wurde mir mit einem Mal siedend heiß klar: *„I was in real hot water!"*

Kannten Sie Richard Lesters CUBA, *der ja auch zur Zeit der kubanischen Revolution spielt? Das Ende dieses Films ist im Grunde eine Umkehrung von* CASABLANCA.

Ich habe mir den Film angeschaut, ohne daß er mich besonders inspiriert hätte. Er hat mich nur auf einige Drehorte aufmerksam gemacht – Lester hat den Film ja in Spanien gedreht, in Barcelona und Cadiz. Ich bin zum *location scouting* dorthin gefahren, habe aber nichts gefunden, was in Frage gekommen wäre.

Paul Schrader hat doch auch einen Drehbuch-Entwurf zu HAVANA *geschrieben.*

Richtig. Sein Drehbuch unterschied sich aber sehr von den anderen Versionen. Doch durch Paul Schrader kam das Projekt letztlich in Gang. Er hatte ein Drehbuch für *Paramount* geschrieben, Gloria Katz und William Huyck – die Autoren von AMERICAN GRAFFITI – eines für *Universal*. Die beiden Gesellschaften hatten nun Angst, sich gegenseitig Konkurrenz zu machen, und kombinierten die Projekte kurzerhand. Da aber weder die einzelnen Entwürfe noch die Kombination aus beiden zufriedenstellend war, wurde Judith Rascoe engagiert, um ein völlig neues Drehbuch zu schreiben. Sie erhielt den Auftrag, eine Liebesgeschichte vor dem Hintergrund der kubanischen Revolution zu erzählen.
Vielleicht habe ich den Film einfach zu spät gemacht; 1976, als ich zum ersten Mal mit dem Projekt in Kontakt kam, hätten sich die Amerikaner möglicherweise stärker dafür interessiert. Ich weiß es nicht.

Sie haben auch wiederum Ihren Stammautor David Rayfiel herangezogen.

David habe ich 1963 beim Fernsehen kennengelernt. Ich halte ihn fast für einen Dichter. Er hat eine sehr elliptische Art, das Leben zu beschreiben, und kann bestimmte elementare Wahrheiten mit absoluter Präzision und Originalität zur Sprache bringen. David ist sicher nicht der größte Plot-Konstrukteur unter der Sonne, deswegen tauchen auch meist zwei Namen in den Credits auf. Bei THREE DAYS OF THE CONDOR (1975) hat zunächst ein anderer Autor angefangen, das Drehbuch zu schreiben. Dann kamen David und ich hinzu und haben alles weggeworfen, mit Ausnahme einiger weniger Situationen und des Plots, der uns als Gerüst diente. Ich arbeite nun seit 27 Jahren mit David zusammen. Ich glaube, in HAVANA ist er der Poesie so nahe gekommen, wie es in Prosa nur eben möglich ist. Er verfügt über die Fähigkeit, Dinge, die ich sagen will, auf wunderbar einfache Weise zu formulieren: *„You can't live ideas. Most things in our lives don't even have ideas."* Oder: *„You wanna change the world, Bobby? Change mine!"* Das ist ein großartiger Satz, und Sie können mir glauben, daß es nur wenige Autoren gibt, denen so etwas einfällt. Oder Cliff Robertsons Rede am Ende von THREE DAYS OF THE CONDOR: *„What do you think is gonna happen when there's no food on the table and the cars don't start? You know what they gonna want? They'll want us to get the fuel!"* Das ist Rayfiel pur! Und es ist die Wahrheit. David würde nie einen Satz schreiben wie: *„Get in the car or I blow your brains off!"*

Rayfiel hat erzählt, daß John Milius für die erste Hälfte von JEREMIAH JOHNSON *(1972) verantwortlich sei, er selbst dagegen für die zweite. Nun hat der Film aber eine völlig symmetrische Struktur: Redford begegnet allen Menschen, die er in der ersten Hälfte trifft, genau in der umgekehrten Reihenfolge wieder.*

Es war eben meine Aufgabe, darauf zu achten, daß der Film eine so klare Struktur bekommt. Bei TOOTSIE hatte ich sogar fünf, sechs Autoren. Die Aufgabe des Regisseurs besteht vor allem darin, die Arbeit der verschiedenen künstlerischen Temperamente zu koordinieren. Oft ist er eine ausgleichende Kraft, der die Autoren einander annähert. Natürlich mußte ich Milius und Rayfiel von zwei Extremen aufeinander zuführen. In dieser Hinsicht ist die Arbeit eines Regisseurs der eines Redakteurs sehr verwandt.

Alle Filme, über die wir gerade gesprochen haben, verbindet, daß sich die Beziehungen zwischen den Männern stets darum drehen, Respekt füreinander zu gewinnen. Das gilt sogar für Max von Sydow und Redford in THREE DAYS OF THE CONDOR, *obwohl der eine ein Killer und der andere sein Opfer ist.*

Ich mag es nicht, wenn die Bösewichter unmenschlich sind. *(lacht)* Mir ist natürlich klar, daß es in Wirklichkeit viele unmenschliche Bösewichter gibt, aber in allen steckt doch letztlich ein menschliches Wesen. Ich finde moralische Grauzonen viel interessanter als krasse Schwarz-Weiß-Kontraste. Schon indem man eine solche Rolle mit Max von Sydow besetzt, macht man den Killer menschlicher. Es ist sehr höflich, sehr rational – wie viele Killer!

HAVANA *ist Ihre siebte Zusammenarbeit mit Redford, doch die Unschuld, die er noch in* OUT OF AFRICA *(1985) besaß, scheint verlorengegangen zu sein.*

Redford ist – wie ich finde – mit dem Alter besser geworden. Mittlerweile umgibt ihn eine fast etwas tragische Aura, auch wenn man natürlich nie sagen würde, daß er bzw. seine Figur einem leid tut. Wäre der Film bereits 1976 zustande gekommen, hätte ich die Rolle nie und nimmer mit Redford besetzt, sondern mit jemandem wie Jack Nicholson. Doch Redford ist über die Jahre hineingewachsen in diese Art von Rollen und kann heutzutage auch sehr ambivalente Figuren spielen. Der *golden boy*, den er früher verkörperte, steckt immer noch in ihm, wird aber überdeckt von all den Lebenserfahrungen, die er gemacht hat und die sich in sein Gesicht eingegraben haben. Ich konnte ihm sogar eine Tätowierung verpassen. So wirkt er viel dekadenter als normalerweise.

Redfords Haare, die in fast allen Filmen ungestüm in die Stirn fallen, sind hier mit Pomade gebändigt. Nur im Mittelteil von HAVANA, *der auf dem Land spielt, sieht man ihn wieder mit seiner alten Frisur. Haare – meist die der Frauen – sind in Ihren Filmen ja oft von großer Bedeutung. Ossie Davis wäscht in* THE SCALPHUNTERS *(1968) Shelley Winters die Haare wie zwanzig Jahre später Redford in* OUT OF AFRICA *Meryl Streep.*

Stimmt, dafür habe ich ein Faible. Weil ich Angst hatte, mich in HAVANA zu wiederholen, habe ich statt dessen die Szene eingebaut, in der Redford Lena Olin in der Badewanne wäscht. *(lacht)*

Die Szene in OUT OF AFRICA *ist für mich einer der sinnlichsten Momente des Kinos der Achtziger.*

Das ist eben viel ungewöhnlicher und auf eine viel sublimere Art sexy, als die beiden miteinander ins Bett gehen zu lassen. So etwas ist gerade heutzutage, wo man sich alles erlauben kann, überaus wichtig. Jemandem die Haare zu waschen, ist ein sehr intimer Akt.

In BOBBY DEERFIELD *(1976) verkehrt sich die Sinnlichkeit aber gerade in ihr Gegenteil: Wenn Pacino der todkranken Marthe Keller durch die Haare fährt und*

ganze Büschel zwischen seinen Fingern hängenbleiben, ist es für ihn ...

... ein Schock. Er weiß nicht, was er machen soll. Und weil er nicht weiß, daß sie krank ist und sich einer Chemotherapie unterziehen muß, versteht er in diesem Moment gar nichts.

Also verweisen die Haare auch auf die Verletzlichkeit eines Menschen. Wie in der Folter-Szene in HAVANA, *als Lena Olins Kopf immer an den Haaren aus dem Wassereimer gezogen wird.*

Ja, da haben Sie recht.

Es ist sehr interessant, wie Sie Lena Olin einführen: In der ersten Szene wird sie von Redford verdeckt, der erst zur Seite gehen muß, damit sie zu sehen ist. Als Redford sie später wiedertrifft, steht sie hinter ihrem Ehemann (Raul Julia), der erst nach einer Weile den Blick auf sie freigibt.

Ich halte den ersten Blick auf eine Person für entscheidend. Wie man eine Figur einführt, ist eine sehr wichtige Frage, denn der erste Eindruck prägt, auch wenn er nur flüchtig ist. Also denke ich meist sehr lange darüber nach. Es hat natürlich etwas von einem Theaterauftritt, wenn man eine Figur zunächst verdeckt wie in HAVANA, als sie statt dessen gleich in einer Großaufnahme zu zeigen.

Wie viele Ihrer Helden ist auch Redford am Ende von HAVANA *wieder allein. Die meisten Ihrer Filme haben eine zirkuläre Struktur, und selbst einzelne Sequenzen wie die Exposition in* THREE DAYS OF THE CONDOR *oder der Epilog von* THE WAY WE WERE *(1973) beginnen und enden mit fast identischen Einstellungen. Was fasziniert Sie an der Idee der Zirkularität?*

Diese Idee verfolgt mich mein ganzes Leben lang. Es gibt ein Gedicht von T. S. Eliot, über das ich ständig nachdenken muß. Die Quintessenz dieses Gedichts lautet: Wir werden nach allen unseren Wanderungen nicht zum Stillstand kommen, und der Zweck unserer Wanderungen besteht darin, wieder am Startpunkt anzukommen, uns aber zum ersten Mal unserer Situation bewußt zu sein. Zumindest in meinem Leben ist diese Regel sehr oft bestätigt worden. Ich finde dies in allem wieder, was ich sehe: Ich glaube, daß junge Menschen sehr aufrichtig gegenüber sich selbst sind und eine genaue Vorstellung vom *„richtigen Leben"* haben. Doch dann kommen sie auf den Geschmack vieler verschiedener Dinge, lernen, was *sophistication* ist, werden von ihren Freunden beeinflußt etc. Irgendwann kehren sie ihrem bisherigen Leben den Rücken, um etwas völlig Neues auszuprobieren. Sie schaffen sich eine neue Identität, verändern ihren Kleidungsstil, ziehen in ein anderes Land. Doch sehr viele von ihnen kehren am Ende wieder zu ihren Anfängen zurück, sind nun aber um zahllose Lebenserfahrungen reicher.
Man sieht die Zirkularität auch, wenn man kleine Kinder mit alten Menschen vergleicht, die wieder abhängig werden: Sie brauchen Hilfe, müssen gefüttert werden, können sich nicht mehr erinnern. Ihre Haare fallen aus, der Schädel wird wieder kahl. In der Religion sagen wir: *„Asche zu Asche, Staub zu Staub"*. Man kommt aus der Erde, man geht zurück in die Erde. Für mich ist die Zirkularität nicht lediglich ein ästhetisches Gesetz, sie ist ein Naturgesetz. Man kann nichts dagegen tun: *We are trapped in circles!*
Die angenehmste, elementarste und einfachste mathematische Größe ist die Zahl Drei: Ich teile jeden Film in drei Akte ein. Bei einem Witz läßt man jemanden einmal, zweimal raten, und beim dritten Mal kommt dann die Pointe. *It's just a number that guides!* Beim Tanz haben Sie die Schrittfolge A-B-A. Bei Gedichten folgt auf die Strophe der Refrain, und dann kommt erneut die Strophe. Die zweite Strophe ist mit der ersten identisch, doch jetzt, nach dem Refrain, bedeutet sie etwas völlig anderes. Das meinte T. S. Eliot, als er sagte, daß man da ankommt, von wo aus man gestartet ist, sich aber erst beim zweiten Mal seiner Situation bewußt ist. Auf Lena Olins Frage, ob er auf sie gewartet habe, antwortet Redford: *„Mein ganzes Leben lang."* Ohne sie zu kennen, wartete er bereits zu Beginn des Films auf eine Frau wie sie. Doch das entdeckt er erst am Ende.

Von THE SCALPHUNTERS *bis zu* TOOTSIE *haben Sie alle Filme in Cinema Scope gedreht.* OUT OF AFRICA *und* HAVANA *dagegen nicht mehr, obwohl sich das vom Sujet her angeboten hätte. Was ist der Grund dafür?*

Ich habe alle meine früheren Filme in Scope gedreht, um ein möglichst starkes Gefühl für die Umgebung zu bekommen. Selbst bei einer extremen Großaufnahme ist die Umgebung stets mit im Bild. Ich habe oft mit den Leuten von den Studios, die das Format nur für Außenaufnahmen für geeignet hielten, harte Kämpfe austragen müssen. Vor allem bei THEY SHOOT HORSES, DON'T THEY? (1969) ließen sie mir keine Ruhe: *„Warum willst du in Scope drehen? Der Film spielt doch nur in einer einzigen Tanzhalle!"* Ich erwiderte: *„Um immer auch die anderen Tänzer und die Zuschauer auf der Tribüne mit im Bild zu haben."* Es gibt nur ein Problem: die zunehmende Bedeutung und Popularität des Fernsehens. Der Bildschirm

ist die Schlachtbank des Kinos! Ich werde krank, wenn ich mitansehen muß, wie meine Filme im Fernsehen verstümmelt werden. So bin ich bei OUT OF AFRICA und HAVANA zum 1:1.85-Verhältnis zurückgekehrt. Das ist eine flache Linse. Es sieht ein wenig wie Scope aus, weil ich es so inszeniert habe, ist aber kein Breitwand-Format. Ich will nicht, daß meine Filme im Fernsehen nur mit halben Nasen und angeschnittenen Gesichtern weiterleben. Heutzutage hat man keine Wahl mehr.

Schon bei Ihrem ersten Scope-Film THE SCALPHUNTERS *haben Sie das Format im Grunde gegen seinen ursprünglichen Zweck eingesetzt: In nur sehr wenigen Western ist die Vertikale von ähnlich großer Bedeutung. Lancaster schaut fast in jeder Szene auf seine Gegner hinunter.*

Wir wollten ihm durch diese erhöhten Standpunkte eine mythische Qualität geben und hatten zudem das Glück, die passenden Drehorte zu finden. Ähnliches gilt für JEREMIAH JOHNSON (1972). Zunächst ist Redford nur sehr klein im Bild und verschwindet manchmal fast inmitten der Landschaft. Er ist winzig, die Umgebung ist riesig. Gegen Ende des Films nimmt er in den Einstellungen mehr und mehr Platz ein, setzt sich gleichsam gegen die Landschaft durch.

Aber ansonsten sind diese beiden Western visuell doch sehr verschieden. In THE SCALPHUNTERS *gibt es sehr viele Kamerabewegungen, häufig Parallelfahrten; oft befindet sich die Kamera auf der fahrenden Kutsche. Dagegen ist* JEREMIAH JOHNSON *sehr ...*

... statisch. Völlig richtig. In JEREMIAH JOHNSON sollten die Einstellungen klassisch und so einfach wie möglich sein. Alle Bewegungen sollten innerhalb des Bildes stattfinden. Ich habe diesen Film direkt nach THEY SHOOT HORSES, DON'T THEY? gedreht und wollte den visuellen Stil diametral verändern. In THEY SHOOT ... kommt die Kamera nie zur Ruhe. Ich habe auch bewußt vermieden, die Einstellungen sorgfältig zu kadrieren. Die Bildbegrenzung war vielmehr nur dazu da, um überschritten zu werden. Die Einstellungen sollten nach allen Seiten überborden. Alles ist im Anschnitt zu sehen, die Zuschauer sollten ständig das Gefühl haben, immer nur kleine Ausschnitte und nie das Ganze zu sehen. Man sieht ein Tanzpaar im Bildzentrum, aber es sind andere Paare rechts und links, oben und unten.
Bei JEREMIAH JOHNSON sollte der Zuschauer das Gefühl haben, kein Teil der Welt liege außerhalb der Einstellung. Die Einstellungen sind völlig statisch, nur die Leute darin bewegen sich. Würde sich die Kamera zwischen den Menschen hin- und herbewegen, entstände ein völlig anderer Eindruck.

Oft setzen Sie Akzente, indem Sie in den Einstellungen viel Leerraum lassen. Als Al Pacino und Marthe Keller in BOBBY DEERFIELD *in einem Hotel übernachten, zeigen sie das Doppelbett in ihrem Zimmer von oben: Sie liegt auf der linken Seite, während die rechte Betthälfte frei ist. Durch das Scope-Format wird der Eindruck noch verstärkt, daß eigentlich Pacino ...*

... dort liegen sollte.

In diesem Moment ist Pacinos Stimme als überlappender Ton aus der nächsten Szene zu hören, erst nach einigen Sekunden folgt ein Schnitt in sein Zimmer, und wir sehen ihn am Telefon. Präsenter kann die Abwesenheit eines Menschen auf der Leinwand kaum sein.

Eines der interessantesten Werkzeuge, die man beim Film hat – vor allem in Scope –, ist der Raum. Die meisten Regiedebütanten zerbrechen sich den Kopf darüber, wie sie diesen riesigen Raum füllen sollen. Ich sage ihnen immer: „Füll ihn nicht, denk nicht darüber nach! Wenn du den Kopf in der Bildmitte haben willst, ab in die Mitte! Versuch nicht, irgendwelche inszenatorischen Verrenkungen zu machen. Richte deine Einstellung so ein, wie du willst, aber achte dann auf den wunderbaren Raum, der rechts und links zu sehen ist. Das kann manchmal wirklich sehr interessant und spannend sein." Man sollte sich davor hüten, den Raum um jeden Preis füllen zu wollen. Ich vermisse Scope sehr, aber das gottverdammte Fernsehen hat es kaputtgemacht.

Könnten Sie etwas über die Zusammenarbeit mit Owen Roizman erzählen, der mit HAVANA *nunmehr Ihren fünften Film fotografiert hat? Mir ist an seinem Stil – z.B. auch in* NETWORK – aufgefallen, daß er sehr viel Wert auf die Sichtbarkeit der Lichtquellen legt.

Das gilt aber für die meisten amerikanischen Kameraleute. Owen ist ein wirklicher Künstler, ein Meister seines Faches, ohne sich auf Kosten des Regisseurs profilieren zu müssen. Heutzutage gibt es zwei oder drei Kameramänner, die ihrerseits solche Stars sind, daß die Regisseure manchmal kaum mehr als ihre Erfüllungsgehilfen sind. Ich bewundere diese Leute, aber mit ihnen arbeiten möchte ich nicht. Letztlich muß es eine einzige Person sein, deren Vorstellungen den Stil eines Films prägen. Owen ist keinen Deut schlechter als diese Leute, aber er stellt seine Fähigkeiten voll und ganz in den Dienst des Regisseurs.
Seine größte Stärke liegt meines Erachtens in seinem ungeheuren Gespür für Wirklichkeitsnähe. Zugleich stilisiert er alles ein bißchen, bei HAVANA haben wir diese Stilisierung weiter denn je getrieben. THREE DAYS OF THE CONDOR sollte dagegen einen dem Genre angemessenen dokumentarisch-rauhen Stil haben, ohne daß es häßlich aussieht. Bei ABSENCE OF MALICE (1981) und bei TOOTSIE (1982) hatten wir ebenfalls einen sehr dokumentarischen Ansatz, in THE ELECTRIC HORSEMAN (1979) überwiegt die Stilisierung. Bei HAVANA wollten wir stärker romantisieren. Nach vielen Experimenten fanden wir einen Filter, der *pro mist* genannt wird. Er hat in etwa die Wirkung eines Weichzeichners und läßt alles Weiße verschwimmen. Wenn Sie einen Smoking tragen, werden die Konturen undeutlich – wie auf einem alten Gemälde. Wir haben keine einzige Einstellung des Films ohne diesen Filter gedreht. Des weiteren haben wir oft grelle Farbakzente gesetzt; in den meisten Nachtszenen sind die Straßen naß, so daß alles reflektiert wird und dadurch abstrakter wirkt. In keinem Film zuvor habe ich mit längerer Brennweite gearbeitet als in diesem: Die Stadt soll zusammengepreßt werden, vollgepackt, überfüllt wirken. Es gibt nur wenige Weitwinkel-Aufnahmen in HAVANA: Bei den Szenen, die auf dem Land spielen, wollten wir natürlich den Himmel mit ins Bild bekommen.

Aber noch einmal zurück zur Sichtbarkeit der Lichtquellen: Es ist doch auffällig, wie oft die Figuren in Ihren Filmen Lampen ein- und ausschalten.

Hm, ich habe noch nie darüber nachgedacht, daß ich eventuell ein Faible dafür haben könnte. THREE DAYS OF THE CONDOR ist natürlich ein sehr dunkler, kalter New York-Thriller, vielleicht hängt es damit zusammen, daß so oft Lichter angeschaltet werden. Man soll nicht generalisieren, aber z.B. TOOTSIE ist als Komödie naturgemäß ein viel hellerer Film. Das Licht dient also vornehmlich dazu, eine bestimmte Stellung zu erzielen. Ich sage damit nicht, daß Sie mit Ihrer Beobachtung unrecht haben! Sie können solche Dinge von außen viel besser beurteilen als ich. Aber selbstverständlich hat jeder Regisseur ein ausgeprägtes Interesse am Licht, schließlich es ist eines der wichtigsten Arbeitsmaterialien.

Aber Ihr Interesse scheint mir doch besonders ausgeprägt zu sein: Wann immer ein Mann in einem Ihrer Filme einen Hut trägt, gibt es stets einen Moment, in dem eine Lichtreflexion auf der Krempe tanzt, wie z.B. in THE SCALPHUNTERS *oder auch* BOBBY DEERFIELD.

Aber diese Chance läßt sich doch kein Kameramann entgehen!

Einverstanden. Aber Redford in THE ELECTRIC HORSEMAN *neben einem Karussell zu plazieren, so daß die Reflexionen immer wieder über seinen Hut huschen, war doch wohl eine Regie-Entscheidung. Außerdem gibt es in* THE YAKUZA *(1975) einen ganz ähnlichen Moment. Und alle vier Filme, die wir nun erwähnt haben, wurden von ...*

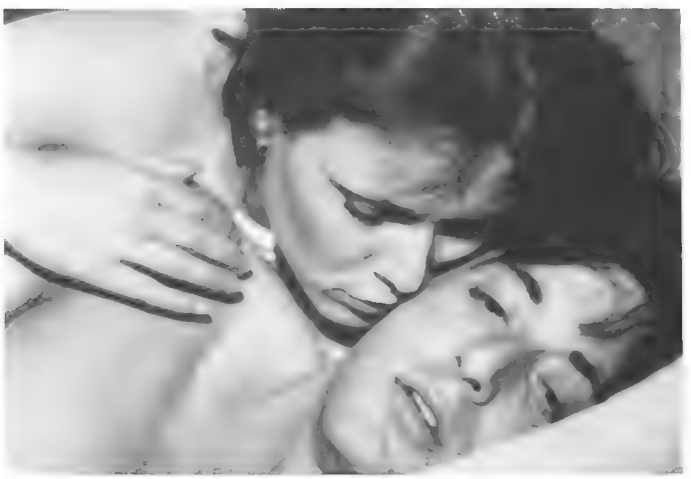
... verschiedenen Kameramännern fotografiert. Licht und Dunkel gehören zum grundlegenden Vokabular des Erzählkinos. Sie schaffen Stimmungen, sagen aber auch viel über die Figuren aus. Wenn Sie eine Figur im Halbdunkel nicht oder nur undeutlich erkennen können, bekommen Sie gleich einen ganz anderen Eindruck von ihrem Charakter, als wenn sie in einer hell ausgeleuchteten Großaufnahme zu sehen ist. Man denkt also unentwegt über die Lichtgebung nach, auch wenn man kein Kameramann ist. Ich spreche mit jedem Kameramann ausführlich und intensiv darüber, wie eine Figur oder ein Raum ausgeleuchtet werden soll. Man kommt in einen Raum wie dieses Hotelzimmer, in dem eine bestimmte Atmosphäre herrscht. Man könnte das kalte, blaue Licht, das von außen kommt, mit dem warmen Licht hier drinnen mischen. Oder man könnte sämtliche Lampen hier drin ausschalten, die Vorhänge weit aufziehen und hätte gleich eine wunderbare Stimmung: Man hätte fast Tageslicht, aber es wäre doch etwas abgedämpft. Optimal für eine ruhige, langsame Dialogszene. Man müßte die Kamera gar nicht bewegen, und wenn man in Scope drehen würde, könnte man die beiden Figuren gut über den Raum verteilen und im Hintergrund das Fenster mit ins Bild bekommen. – Man kommt als gar nicht umhin, sich mit diesen Dingen zu beschäftigen.

Sie inszenieren die Liebesszenen in Ihren Filmen oft sehr ähnlich: Meist sind die Aufnahmen sehr dunkel, es gibt oft Doppelbelichtungen, und am Ende überblenden sie immer in eine Tag-Szene: Das Licht strömt ins Bild zurück.

Die Szenen spielen einfach deshalb nachts, weil so eine romantischere Stimmung entsteht. Wenn eine Überblendung die Sequenz abschließt, kommt mit einem Male sozusagen die wirkliche Welt zurück. Das ist das Ende dieses Zwischenspiels.

Diese Montagesequenzen vermitteln aber doch auch etwas von der Flüchtigkeit, mit

Die Haare von Lena Olin als Zeichen der Verletzbarkeit



Marthe Keller und Al Pacino in BOBBY DEERFIELD

Owen Roizmans Licht in THE YAKUZA

der diese Momente des Glückes vorübergehen. Am Ende Ihrer Filme gibt es ja so gut wie nie ein Happy-End.

Ich denke, jeder benutzt Montagesequenzen. Es ist eine äußerst effiziente Art, Zeit zu komprimieren, eine lange Distanz zurückzulegen, ohne auf Details einzugehen. Nehmen wir TOOTSIE als Beispiel: Irgendwann ist in diesem Film der Punkt erreicht, an dem das Publikum alles Notwendige über Hoffman weiß. Er spielt in einer *soap opera* mit, er teilt seine Umkleidekabine mit einer Frau, er hat ein chauvinistisches Schwein von einem Regisseur, eine verständnisvolle Produzentin, und er wird sich in eine der Schauspielerinnen verlieben. Jetzt wäre es redundant und damit langweilig, irgendeines dieser Elemente zu wiederholen. Der Film fordert einen gewissermaßen auf: „Es ist Zeit für eine Montagesequenz! Es ist an der Zeit, etwas zu überspringen." Das Publikum ist ausreichend informiert über den Status quo und nunmehr bereit, einen Sprung vorwärts zu machen. Jetzt können wir zeigen, daß er zum Star geworden ist, Autogramme gibt etc. Dann beenden wir die Montagesequenz und kehren wieder zum früheren Erzählfluß zurück.

Aber in THE ELECTRIC HORSEMAN *kommt die Montagesequenz ...*

... gleich zu Beginn.

Sie zeigt den Weg des Helden vom Land in die Stadt, von der Unschuld zur Korruption, der Rest des Films beschreibt genau den umgekehrten Weg.

Genau. Es gibt zwei Arten, Montagesequenzen zu verwenden, die erste habe ich soeben beschrieben. Oder man gibt dem Publikum Informationen, bevor der Film beginnt. Das hat sehr viel Ähnlichkeit mit der Art, wie man einem Kind eine Geschichte erzählt: „Hör zu, Kleiner. Vor dem 1. Weltkrieg gab es einige Länder, die waren alle sehr wütend aufeinander. Damals war die Welt ganz anders ..." Genau das sagen Sie einem Kind: „Damals war die Welt ganz anders ..." Sie erzählen dem Kind alles, was notwendig ist, um die Geschichte zu verstehen. Also: THE ELECTRIC HORSEMAN erzählt von einem abgehalfterten Rodeoreiter. Er hat seine Würde verloren. Wie ist es dazu gekommen? Das zeigt die Montagesequenz zu Beginn des Films.
In meinen Filmen laufen die Vorspann-Titel nie vor einem schwarzen Hintergrund. Das wäre Vergeudung. Die Zeit des Vorspanns sollte man nutzen, um die Geschichte in Gang zu bringen, die Vorgeschichte zu erzählen. Ich gebe mir immer sehr viel Mühe, während des Vorspanns eine bestimmte Stimmung zu schaffen, das Thema anzusprechen oder wie in THE ELECTRIC HORSEMAN zu zeigen, daß aus einem Rodeo-Champion ein Speichellecker geworden ist.

Wie weit planen sie einzelne Schnitte im voraus? Z.B. den Schnitt am Ende der ersten Sequenz von THREE DAYS OF THE CONDOR*: Ein Maschinengewehrlauf wird von rechts nach links durchs Bild gezogen, dann schneiden sie auf einen Tikker, der die gleiche Bewegung macht und ein ähnliches Geräusch von sich gibt.*

Der war genauso geplant. Aber oft kommt man auch erst im Schneideraum auf solche Übergänge.

Wie z.B. der Schnitt von einem Schiff auf das Bild eines Schiffes oder von zwei Nachtclubtänzerinnen auf das Bild zweier Tänzerinnen auf einem Flipperautomaten in HAVANA*?*

Einige dieser Übergänge habe ich schon bei den Dreharbeiten festgelegt, andere erst im Schneideraum. Den Schnitt von Redford, der mit den zwei Mädchen im Bett ist, zu Lena Olin, die aufwacht, als hätte sie die drei gehört, hatte ich aber schon lange vor den Dreharbeiten im Kopf. Diese beiden Bilder gehörten einfach zusammen.

So entsteht durch den Schnitt der Eindruck eines Zusammenhangs, der de facto nicht vorliegt. Solche Irritationen gibt es in Ihren Filmen oft. In THREE DAYS OF THE CONDOR *wird im CIA-Büro über Redford gesprochen, dann folgt die Großaufnahme einer Hand, die einen Ausweis von Redford hält, während der Ton weiterläuft. Erst nach dem nächsten Schnitt sehen wir, daß Faye Dunaway den Ausweis hält und wir schon in einer neuen Szene sind.*

Das sind *transition devices*.

Bei OUT OF AFRICA *ist das eine Art Erzählprinzip.*

In HAVANA gibt es einen Schnitt auf eine Armbanduhr, und der Zuschauer weiß nicht, in welcher Szene er sich befindet.

Oder die Entlassungs-Szene: Um Lena Olin freizubekommen, nennt Redford eine Geldsumme, dann folgt ein Schnitt auf ein Bündel Scheine, das aber – wie der nächste Schnitt enthüllt – zu den Wertsachen gehört, die Lena Olin bei der Entlassung zurückerstattet werden.

Ja, genau. Das ist eine weitere Möglichkeit, das Interesse des Zuschauers zu wecken. Sie wissen, HAVANA ist ein sehr langsamer Film, und ich habe immer große Angst, daß die Leute einschlafen.

Ich hatte den Eindruck, daß Sie in der ersten Hälfte versucht haben, den Rhythmus des Lebens in Havanna in den Rhythmus Ihres Films zu übertragen.

Ich mußte mich besonders anstrengen, denn ich hatte im Grunde ja keine Geschichte, sondern nur eine Woche aus dem Leben einer Figur, von der ich persönlich – seit 25 Jahren – sehr fasziniert bin. Diese Figur verändert sich in dieser Zeit sehr langsam, Stück für Stück. So mußte ich dem Zuschauer ein Gefühl von Bewegung geben, die Energie mußte durch den Schnitt kommen. Ich habe vor allem in der ersten Hälfte hart daran gearbeitet, einen Schnittstil zu finden, der den Zuschauer etwas aus der Balance bringt. Ich wollte, daß die Szenen nie zu einem richtigen Endpunkt kommen, bevor die nächste Szene beginnt.
Der Film erzählt von einem Menschen, der am Ende seines Weges angekommen ist. Das Leben, das er bisher führte, ist für ihn schon zu Beginn des Films vorbei, nur weiß er es zu dem Zeitpunkt noch nicht. HAVANA handelt davon, wie er sich dessen bewußt wird. Das ist die einzige Geschichte, die der Film hat, und so mußte ich versuchen, über den Schnitt Dynamik zu erzeugen.

Dynamik bekommen Ihre Filme oft auch durch den überlappenden Ton, mit dem Sie häufig experimentieren.

Das mache ich immer. Ich weiß auch nicht, warum.

Oft überlappt der Ton, wenn die Figuren telefonieren.

Bei jeder Gelegenheit: bei Dialogen, Telefongesprächen, Geräuschen. Meiner Ansicht nach hat das den gleichen Vorteil wie das Breitwand-Format: Man kann pro Minute weitaus mehr Informationen geben. Man kann eine bestimmte Atmosphäre schaffen oder einen Film rhythmisieren wie z.B. OUT OF AFRICA. Das Zeitgefühl des Zuschauers ändert sich dort völlig. Und oft hilft überlappender Ton natürlich auch, einen Film zu beschleunigen.

Zum Abschluß würde ich gern zu Ihren Anfängen zurückkehren. Als Sie in den Fünfzigern als Schauspieler beim Fernsehen anfingen, war das noch mitten im golden age of live television. *Als Sie Ihre erste Regie übernahmen, muß diese Ära schon vorbei gewesen sein.*

Stimmt. Als ich anfing, Regie zu führen, hatte das Zeitalter der Aufzeichnungen schon begonnen.

Viele Regisseure, die damals beim Fernsehen begannen und dann zum Kino wechselten, sprechen noch heute voller Begeisterung von dieser Arbeit, die sich vom Filmemachen sehr unterschieden haben muß.

Die Arbeit war völlig verschieden! Es wurde lange geprobt, alles hatte sehr viel Ähnlichkeit mit dem Theater. Die Leute haben das Fernsehen damals überhaupt nicht als etwas mit dem Kino Verwandtes betrachtet. Die meisten Shows waren kaum mehr als fotografiertes Theater, wenngleich sich die wirklich talentierten Leute schon damals Ungewöhnliches einfallen ließen. Trotz räumlicher Beschränkung und den Zwängen der Live-Übertragung tüftelten sie ihre Einstellungen aus. Und ich habe als Schauspieler mit allen gearbeitet: mit George Roy Hill, John Frankenheimer, Sidney Lumet oder auch Franklin Schaffner. Das waren die besten.

Und alle sind große Schauspieler-Regisseure. Wie Sie auch.

Bei mir mag es wirklich daran liegen, daß ich selbst Schauspieler war. Diese Erfahrung hatten die anderen nicht – mit Ausnahme von Marty Ritt, der war auch Schauspieler.

Ich nehme an, daß die Regiearbeiten für das Fernsehen ein gutes Training für das Kino waren.

Das war der Ersatz für die *film school*, die es damals noch nicht gab. Vier Jahre lang habe ich je 20 Shows gedreht, insgesamt also 80. Es war das beste Training, das man sich vorstellen konnte. Ich hatte keinen Lehrer, aber endlos viel Material und genügend Zeit, um alles mögliche auszuprobieren. Ich habe mit dem Weitwinkel herumgespielt, mit langer Brennweite experimentiert, mit der Handkamera gearbeitet, Plansequenzen gedreht. In dieser Zeit habe ich unschätzbar viel über Licht und Objektive gelernt, als Autodidakt durch die Praxis eine richtig gute Ausbildung erhalten. Ich habe nie Filmgeschichte oder Filmtheorie studiert, und bis zum heutigen Tag habe ich manchmal das Gefühl, daß mir das nötige Basiswissen fehlt. Gestern nacht habe ich mit Spielberg telefoniert – sein Büro bei *Universal* liegt direkt neben meinem, so daß wir uns oft treffen und miteinander diskutieren. Plötzlich fing er an, von Hawks und Hughes zu reden! Ich hatte keine Ahnung, wovon er sprach!

Aber es gibt in Ihren Filmen doch z.B. Hitchcock-Zitate.

Wo denn?

Beispielsweise in THREE DAYS OF THE CONDOR, *wenn sich Redford mit einem Blitzlicht gegen den als Postboten verkleideten Killer zur Wehr setzt.*

Aha. Aus welchem Film ist das?

Na, REAR WINDOW*!*

Den habe ich nie gesehen. Ich schwöre es! Ich könnte Ihnen jetzt aus dem Stand vier oder fünf Hitchcock-Filme nennen, und das wär's! Als ich jung war, ging ich viel ins Kino. Damals habe ich natürlich nicht darauf geachtet, wer der Regisseur war. Sehen Sie, zu dieser Zeit hatte man das *cinema* noch nicht entdeckt, damals gab es nur *movies*. Willst du Popcorn essen? Geh ins Kino! Der erste Regisseur, der mir ein Begriff war, war Hitchcock. Dann kam Kazan, denn er galt als Schauspieler-Regisseur, und ich war Schauspieler. Doch viele Klassiker der Filmgeschichte habe ich nie gesehen, PANZERKREUZER POTEMKIM z.B. oder INTOLERANCE. Wenn die Franzosen Interviews mit mir machen, vergleichen sie mich immer mit Regisseuren, von denen ich noch nie gehört habe. Letztens nannte mir jemand den Namen eines berühmten Mannes, der wie ich romantische Filme gedreht haben soll. Wie heißt er denn nur? Den Namen habe ich schon wieder vergessen. Das beste, was ich machen kann, wenn ich von dieser Reise nach Hause komme, ist: Ich sage meiner Sekretärin, daß ich THE GODFATHER III, DANCES WITH WOLVES sehen muß, um Kevin und Francis gratulieren zu können, wenn ich sie treffe, und – nur aus Neugier – BONFIRE OF THE VANITIES. Doch insgesamt sehe ich nur einen Bruchteil der Filme, die in die Kinos kommen. Es macht mir auch keinen Spaß, Filme anzuschauen. Mich kostet das jedesmal eine ziemliche Überwindung.
Ich bin ja in der Kommission, die sich für die Erhaltung von alten Filmen einsetzt, zusammen mit Martin Scorsese, George Lucas oder auch Woody Allen. Ich hasse es, zu diesen Treffen zu gehen! Die Jungs spielen sich die Filmzitate zu wie Pingpong-Bälle! Ich kann da nie mitreden. Das hängt einfach damit zusammen, daß ich einer anderen Generation angehöre. Für mich galt: *learning by doing*. Ich habe nie eine formale Erziehung genossen und deshalb auch bis heute das Gefühl, die Syntax des Films nicht so gut zu verstehen wie meine Kollegen, die alles über das Kino gelernt haben. Das ist wunderbar, aber ich habe dieses Wissen nicht. Und nun ist es zu spät, noch mit dem Lernen anzufangen. Es würde ewig dauern.

Bei der Recherche habe ich festgestellt, daß vor allem die Franzosen sehr viel über Sie geschrieben haben.

Ich sag's Ihnen! Die haben jetzt ein zweites Buch über mich gemacht. Ein riesiges Ding. Die Italiener haben auch einiges über mich geschrieben, doch vor allem die Franzosen. Das begann nach ...

... THEY SHOOT HORSES, DON'T THEY?

Genau. Bertrand Tavernier hat über mich geschrieben. Von mir weiß er, wer David Rayfiel ist. Als er mich vor vielen Jahren interviewte, erzählte ich ihm von David. Dann wechselte Tavernier selbst ins Regiefach, verpflichtete Rayfiel für alle englischsprachigen Filme als Autor. So geht das.

Das Interview mit Sydney Pollack fand am 9. 2. 1991 im Hamburger Hotel Atlantic statt.

Wovon die Götter träumen

Sydney Pollack und Robert Redford: Bestandsaufnahme einer 25jährigen Zusammenarbeit ■ Von Michael Althen

Ein junger Mann schreibt eine Geschichte. Vielleicht ist es seine eigene, vielleicht hat er alles nur erfunden. Vermutlich ist es jedoch die ganze Wahrheit: *„In gewisser Weise war er wie das Land, in dem er lebte. Alles flog ihm allzu leicht zu. Aber er wußte es wenigstens. Ungefähr einmal im Monat beunruhigte ihn der Gedanke, daß er ein Schwindler war, aber jeder andere war es noch viel mehr."* Der junge Mann hat der Geschichte den Titel *„Das amerikanische Lächeln"* gegeben, und die Art, wie er selbst lächelt, zeigt, daß er weiß, wovon er schreibt.
Dieses Lächeln gehört Robert Redford in dem Film THE WAY WE WERE, den er 1971 mit Sydney Pollack drehte. Möglicherweise war er um diese Zeit der einzige der eine Rolle spielen konnte, in der es um jemanden geht, dem alles allzu leicht zufliegt. Und Sydney Pollack gehörte zu den wenigen, die es damals fertig brachten, jemanden mit dieser Einstellung davonkommen zu lassen. Dabei war 1971 nicht gerade die Zeit, in der die meisten Amerikaner in irgendeiner Weise sein wollten wie das Land, in dem sie lebten. Aber daß den Filmen von Robert Redford und Sydney Pollack keine Stunde schlägt, mag ihren Mangel oder ihren Reichtum bezeichnen, auf jeden Fall machte es von jeher ihren Erfolg aus.

Sieben Filme haben die beiden zusammen gedreht: THIS PROPERTY IS CONDEMNED (1966), JEREMIAH JOHNSON (1969), THE WAY WE WERE (1971), THREE DAYS OF THE CONDOR (1973), THE ELECTRIC HORSEMAN (1978), OUT OF AFRICA (1985) und HAVANA (1990). Mit ihrem letzten Film, so scheint es, ist ihre Partnerschaft am Ende angekommen. Da ist es Zeit, daran zu erinnern, daß man den Beiden große Filme verdankt, Filme, die allein schon deswegen interessant sind, weil sie nicht versuchen, die Tiefen einer Figur auszuloten, sondern ihre Oberflächen. Jedes Bild, das sie zeigen, ist zugleich auch schon ein Image. Das heißt: Je mehr in diesen Filmen sichtbar gemacht wird, desto undurchschaubarer wirken sie. Pollacks Filme haben das Gesicht einer Sphinx. Und diese Sphinx trägt die Züge von Robert Redford.
Pollack, Sohn eines Apothekers, 1934 in Indiana geboren, Schauspielschüler, dann Assistent seines Lehrers Sanford Meisner, Broadway, dann eine kleine Rolle in WAR HUNT. Redford, Sohn eines Bankers, 1937 in Kalifornien geboren, Versuche als Maler in Europa, Schauspielschüler, Broadway, Fernsehen, dann eine kleine Rolle in WAR HUNT. Das war 1962.
Als sie vier Jahre später THIS PROPERTY IS CONDEMNED drehen, ist Redford durch BAREFOOT IN THE PARK ein Star geworden, und Pollack hat gerade mit Sidney Poitier und Anne Bancroft seinen ersten Kinofilm, nämlich THE SLENDER THREAD, abgeliefert. Am Anfang von THIS PROPERTY IS CONDEMNED springt Redford aus einem Zug und landet in einem Südstaatennest. Auf seine Erscheinung reagieren die Männer mißtrauisch und die Frauen mit Interesse: Er ist einfach zu gut, um wahr zu sein. Wie kann es kommen, so scheinen sich alle zu fragen, daß einer wie er keinen festen Platz im Leben gefunden hat? Und dabei übersehen sie, daß gerade Fragen wie diese ihn treiben. Wer durch sein Aussehen so sehr auf Erfolgt festgelegt ist, muß vor sich selbst beweisen, daß das nicht alles sein kann, was das Leben von ihm erwartet. Niemand findet in all den Filmen die eigene Makellosigkeit so aufreizend wie er selbst.

„Er hieß Jeremiah Johnson. Und es wird erzählt, daß er gekommen war, um ein Mann der Berge zu werden. Er war, so sagte man, wie geschaffen dafür. Ein Mann mit wachem Verstand und voller Abenteuerlust. Niemand weiß, woher er kam, aber das schien auch nicht weiter wichtig. Er war jung, und Schauergeschichten über die Berge schreckten ihn nicht. Das ist seine Geschichte."
Was diese Geschichte so interessant macht, ist die Geschichtslosigkeit des Mannes Jeremiah Johnson. Denn wenn er sich mit seinem Gewehr aufmacht in die Berge, bekommen wir erst einmal vorgeführt, daß er alles andere als geschaffen dafür ist. Er weiß nicht, wie man Fische fängt, wenn man Hunger hat; wo man Feuer macht, wenn man von lauter Schnee umgeben ist; wie man schießt, ohne daß das eigene Pferd scheut. Offensichtlich ist auch er ein Mann, dem immer alles leicht gefallen war und der deswegen nun die Herausforderung sucht. Er begibt sich an einen Ort, an dem mit einem Lächeln nichts zu gewinnen ist, und verbirgt sein Gesicht dankbar hinter dem langen Bart, der ihm in der Wildnis wächst. Es ist, als suche er eine Geschichte, die seinem Leben Konturen verleiht.
Der Märchenprinz schläft. Er sitzt in seiner weißen Uniform an der Theke, Lichtjahre entfernt von dem Treiben der Party um ihn herum. Das Mädchen neben ihm bemüht sich vergeblich um ihn, nicht nur weil er sich besinnungslos betrunken hat. Redford ist in dieser Szene eine Erscheinung aus einer anderen Welt, und Pollack inszeniert sie geschickt als den Blick einer Frau, deren Augen sich bei seinem Anblick verschleiern, weil sie sich zu erinnern scheint: *So wie wir waren.* Langsam tritt Katie, gespielt von Barbra Streisand, näher, streicht ihm zaghaft eine Strähne aus der Stirn und tritt zurück, um sich von dem Bild und den Erinnerungen überwältigen zu lassen. Sie hat sich politisch engagiert, er war allenfalls sportlich aktiv. Er hatte alles, was ihr abgeht, war alles, was sie haßt: Leichtigkeit und Lächeln. Als er das erste Mal auf sie zugeht, fragt sie ihn: *„Lächelst du eigentlich immer?"* Und er antwortet *„Nein"* – und lächelt. Was die beiden aneinander reizt, ist genug für eine Liebe, nicht genug für ein Leben. Ihm fliegt einfach alles allzu leicht zu. Daß er das weiß, macht eine Beziehung zu Katie möglich. Daß er aus diesem Wissen keine Konsequenzen zieht, zerstört diese Beziehung wieder. Als Drehbuchautor zur Zeit der Schwarzen Listen hält er sich raus, als es darum geht, Stellung zu beziehen. *„Menschen sind mehr als Prinzipien"*, sagt er. Und sie antwortet: *„Die Menschen sind ihre Prinzipien."*
Dieser Held ohne Rückgrat konnte Redford zu dem Zeitpunkt nichts mehr anhaben. Zumal THE WAY WE WERE sein Image und seine Weltferne zum Thema machte. Er war unberührbar, und er wußte es. Sein Gesicht war aus Stein und sein Herz aus Eis. Und er eroberte die Zuschauer, indem er verzweifelt versuchte, menschlich zu sein. Also machte er Fehler. Zum Trost.

In THREE DAYS OF THE CONDOR wurde die Einsamkeit des Helden dann zum Motor der Geschichte. Ein unbedeutender Mitarbeiter des CIA kehrt von der Mittagspause zurück und findet alle Kollegen seiner Abteilung ermordet vor. Im weiteren Verlauf stellt sich heraus, daß der Befehl von ganz oben kam, weil Unregelmäßigkeiten vertuscht werden sollten. Wohin sich Redford auch wendet, er wird verraten. Ohne daß er weiß warum, trachtet man nach seinem Leben. Er ist verletzlich, also verschließt er sich. In einer Welt, in der er sich auf nichts mehr verlassen kann, wird sein eigenes Handeln zum einzigen Maßstab. Das treibt ihn in seinen Rollen an: die verzweifelte Suche nach *anderen Maßstäben.*
Wie sich das Image aushöhlt, erzählten Redford und Pollack dann bei ihrer nächsten Zusammenarbeit. Redford spielt einen ehemaligen Rodeo-Weltmeister, der in einem mit Lämpchen behängten Kostüm durch die dunklen Arenen reitet und mit seinem verblassenden Ruhm für Frühstücksflocken wirbt. Als er eines Tages zu betrunken ist, setzen seine Auftraggeber einen anderen an seiner Stelle auf das Pferd. Und keiner merkt es. Da begreift *der elektrische Reiter*, daß er nur noch ein Pappkamerad ist. Und er flieht mit einem Millionenpferd, das man für die PR-Shows mit Medikamenten vollgepumpt und damit ruhiggestellt hat, aus Las Vegas in die Wüste. Er entflieht der alten Legende und landet bei einer neuen. Denn die öffentliche Meinung macht aus dem Verfolgten einen neuen Volkshelden. Und auch daraus wollen alle sofort wieder Kapital schlagen. So verfängt sich ein Mann in dem Stoff, aus dem die Helden sind.

Mitte der Achtziger speiste Redfords Ruhm sich weniger aus dem, was er tat, als aus dem, was er einst war. Die Flüchtigkeit der Rolle in OUT OF AFRICA kam dem entgegen. Redford spielt den Jäger und Flieger Denys Finch Hatton, und was Meryl Streep über ihn am Anfang sagt, das möchte man eigentlich auch über Redford sagen: „Er begann unsere Freundschaft mit einem Geschenk. Und später, nicht lange vor seinem Tod, machte er mir noch eines, ein unglaubliches Geschenk: Einen flüchtigen Blick auf die Welt durch Gottes Augen. Und ich dachte: Ja, ich begreife. So war's gemeint. Ich habe über all die anderen geschrieben, nicht weil ich ihn weniger liebte, sondern weil sie durchschaubarer, einfacher waren." Und dabei sieht man die beiden in einer gewaltigen Einstellung im Flugzeug über Afrika. Das ist der Anfang des Filmes, und er gibt den Ton vor. Die Menschen, die wir sehen, sind Phantome. Durch diese elegische Art, aus dem Reich der Vergangenheit zu erzählen, bleibt von der Welt nichts übrig als der schöne Schein der Erinnerung, der trügerische Glanz der Oberflächen. Pollacks Blick geht nicht in die Tiefe, sondern in die Breite.

In HAVANA treibt er das auf die Spitze. Redford ist ein Denkmal, die Welt seine Kulisse. Der Film funktioniert, wo er von der Einsamkeit spricht. Und er lügt, wo er von der Liebe schwärmt. Vielleicht erzählt HAVANNA von einem Mann, dem allzu lange alles allzu leicht zugeflogen ist, der jahrelang mit einem Lächeln bezahlt hat und jetzt endlich richtig zur Kasse gebeten werden will. Davon träumen nur die Götter.

Szenen einer Ehe, eines Stars: Robert Redford in fünf von sieben Filmen, in denen er unter der Regie von Sydney (der Regisseur mit den „y") Pollack spielte. Szenenfotos aus **HAVANA, THREE DAYS OF THE CONDOR, THE WAY WE WERE, JEREMIAH JOHNSON** *und* **THE ELECTRIC HORSEMAN.**

Zwei frühe Pollack-Filme: THE SCALPHUNTERS *(oben) mit Ossie Davis und Burt Lancaster und* THEY SHOOT HORSES, DON'T THEY ?

Paulines Pollack*

1965 THE SLENDER THREAD (Die Stimme am Telefon)

Wenn man Anne Bancroft in diesem Film sieht, fragt man sich, ob sie Hollywood wirklich jemals verlassen hat, weil sie, obwohl sie eine gewöhnliche Frau spielt, sehr teuer aussieht, mehr nach Beverly Hills als nach Seattle, wo die Geschichte spielt. Es ist nicht so, daß sie schlecht wäre; es ist nur so, daß sie es sich nicht verkneifen kann, wie ein großer Kino-Star auszusehen und aufzutreten – obwohl sie das noch gar nicht ist. Der Film selber ist die aufgeblähte Essenz eines TV-Dramas. Er ist gut gespielt und inszeniert (von Sydney Pollack). Was falsch an ihm ist, geht weiter als Darstellerei oder Inszenierung: er hat keine imaginative Substanz. *(Kiss Kiss Bang Bang)*

1966 THIS PROPERTY IS CONDEMNED (Das Mädchen gehört mir)
1968 THE SCALPHUNTERS

Ein aufregender *comedy western* mit einem liebenswerten Ton. Ossie Davis ist ein entflohener Sklave, der von Indianern gefangengenommen wird, und Burt Lancaster ein sturer Pelz-Trapper. Lancaster gibt eine seiner Darstellungen, die wirklich funktionieren und dabei so seltsam sind, daß man kaum verstehen kann, warum. Ossie Davis und er spielen streitsüchtige Kumpel, und zusammen sind sie eigentümlich komisch, vielleicht, weil beide so physische Darsteller sind. (Am Ende kämpfen sie im Schlamm und kommen gleichfarbig heraus.) Shelley Winters kaut ungeduldig auf einer billigen Zigarre herum und büffelt über Astrologie in dem vollen Wagen, den sie mit ihrem kurzzeitigen Schatz, Telly Savalas, teilt. Unter Sydney Pollacks Regie spielen alle mit Geist und – was diese vier betrifft – mit Zurückhaltung. Der Film wird gegen Ende ein bißchen idiotisch, aber er ist viel zu unterhaltsam, als daß dies etwas ausmachen könnte. Mit Nick Cravat, Dabney Coleman und Armando Silvestre. Drehbuch von William Norton; Musik von Elmer Bernstein; Kamera: Duke Callahan und Richard Moore. Produziert von Levy-Gardner-Laven und Roland Kibbee (der seine Hände auch in THE CRIMSON PIRATE hatte). United Artists. Farbe

1969 CASTLE KEEP
1969 THEY SHOOT HORSES, DON'T THEY? (Nur Pferden gibt man den Gnadenschuß)

Horace McCoys *hardboiled novel* aus den 30ern über Hollywood-Statisten, die bei einem Tanz-Marathon starten, wird in eine makabre Allegorie verwandelt, mit der paranoiden, apokalyptischen Vision amerikanischer Verkommenheit, die typisch war für die Filme der Vietnam-Ära. Obwohl der Film unter der schweren Ladung von Symbolistik wankt und er von *flash-forwards* und sogar von Rückblenden, die durch *flash-forwards* ausgelöst werden, beschädigt wird, ist er dennoch eindrucksvoll, mit Spuren des harten Sarkasmus des unterklassigen 30er-Jahre-Humors – diesen ätzenden kranken Witzen, die einen gleichzeitig zusammenzucken und lachen lassen. In der Rolle der herausfordernd selbstzerstörerischen Gloria – dem Mädchen, das so große Angst davor hat, hereingelegt zu werden, daß es nicht mehr leben kann –, gibt Jane Fonda eine aufsehenerregende, starke Darstellung. Sie zeigt die wahre Begabung eines Stars, den Zuschauer emotional zu ihr hinzuziehen, auch wenn der Charakter, den sie spielt, abstoßend ist; ihre Gloria ist, wie Bogarts Fred C. Dobbs (*in* THE TREASURE OF THE SIERRA MADRE, *Anm.*), eine dieser Kreationen, die als Teil unserer Kinoerfahrung weiterleben. Die Autoren, James Poe und Robert E. Thompson, haben eine gute Rolle für Gig Young als Promoter geschrieben; er ist ein rüder Brüller, der in seinen Einwürfen am Mikrofon jede menschliche Emotion billig macht, aber er ist auch sensibel und einfühlsam. Er weiß, wie man mit krisengeschüttelten Menschen umgeht – zum Teil, denkt man sich, weil er sein ganzes, unerträgliches Leben lang unter Menschen in üblen Situationen war. Der Regisseur, Sydney Pollack, ist nicht besonders einfallsreich, aber er hat feste Kontrolle über die Darsteller. Sie funktionieren gut für ihn, und er hält die gräßliche Handlung mit Energie und Drive auf Trab. Die Besetzung umfaßt Michael Sarrazin (seine Rolle – die eines Mannes, der einen Mord begeht, der ihn ganz kalt läßt – ist der größte Fehler der Adaptoren, und er sieht

Gig Young in THEY SHOOT HORSES, DON'T THEY?

Barbra Streisand in THE WAY WE WERE

Robert Mitchums Akt der Buße: Manche finden das lustig.

JEREMIAH JOHNSON *„kriecht im Tempo einer Schnecke"?*

schlapp aus, kalbsäugig und unbestimmt erstarrt), Susannah York, Bonnie Bedelia, Bruce Dern, Red Buttons, Allyn Ann McLerie und Severn Darden. Cinerama Releasing Corporation. Farbe *(Deeper Into Movies)*

1972 JEREMIAH JOHNSON (Jeremiah Johnson)

Robert Redford gibt eine sich seiner selbst bewußte coole Version des starken, schweigsamen Western *loners*. Der Film kriecht durch die Wildnis im Tempo einer Schnecke und wird mit einer öden Lehrhaftigkeit ausgewalzt. Er glorifiziert Zahn-für-Zahn-Rache und enthält die Art von kernigem Dialog, die Bauchschmerzen verursacht: „Halt Deine Nase im Wind und Dein Auge zum Horizont." Inszeniert von Sydney Pollack; geschrieben von John Milius und Edward Anhalt. Mit Will Geer und Allyn McLerie. Warners. Farbe *(Reeling)*

1973 THE WAY WE WERE (Cherie Bitter/So wie wir waren)

Robert Redford ist ein strohblonder Naivling aus Virginia, der seinen Spaß haben will, und Barbra Streisand eine gelockte Kommunistin, die immer davon überzeugt ist, daß sie recht hat. Der Film hat ein paar scheußliche Szenen zur Zeit der schwarzen Liste, aber die romantische *star chemistry* zwischen Redford und Streisand macht aus einem halb-schrecklichen Werk Hit-Unterhaltung – vielleicht sogar erinnerungswürdige Unterhaltung. Sydney Pollack inszenierte nach Arthur Laurents Roman. Mit Patrick O'Neal, Viveca Lindfors, Bradford Dillman und Lois Chiles. Produziert von Ray Stark für Columbia. Farbe *(Reeling)*

1974 THE YAKUZA (Yakuza)

Ein Versuch, eine romantische Sicht des Gangstertums an einem exotischen Ort zu verkaufen. Die Yakuza sind japanische Kriminelle, und einer ihrer Punkte in ihrem „Code" besagt, daß man Reue für eine Beleidigung gegen den Gangsterhäuptling zeigen kann, indem man sich den kleinen Finger abschneidet und ihn ihm dann präsentiert. Robert Mitchum spielt einen amerikanischen Privatdetektiv, der nach Japan geht, um eine von Yakuza entführte Amerikanerin zu retten; er nimmt die Hilfe eines „pensionierten" Yakuza an, ein Meister-Lehrer des Schwertkampfes (Takakura Ken, oder, wenn Sie das lieber mögen, Ken Takakura), und sie kämpfen Seite an Seite, die Kanone und das Schwert. Am Ende realisiert Mitchum, daß er den Schwertkämpfer beleidigt hat und begeht seinen Akt der Reue. Dies ist ein prahlerisch kitschiges Märchen, überladen mit Exposition und mit Steifheit, wenn es orientalisch unergründlich sein will. Richard Jordan, als Mitchums Leibwächter, gibt dem Film seine einzigen frischen, unerwarteten Momente; der Regisseur, Sydney Pollack, scheint nicht zu verstehen, wie Action-Film-Mechanismen funktionieren. Das Script von Paul Schrader, nach Leonard Schraders Story, wurde von Robert Towne umgeschrieben. Mit Brian Keith und Eiji Okada. Warners. Farbe *(Reeling)*

1975 THREE DAYS OF THE CONDOR (Die drei Tage des Condor)

Der Regisseur Sydney Pollack hat kein Gefühl für Action-Schund; er bringt etwas Spannung in diesen teuren Spionage-Thriller (und der war ein Kassenerfolg), aber er macht nicht wirklich Spaß. Er kann einen deprimiert oder wütend zurücklassen. Robert Redford spielt einen in New York stationierten CIA-Nachforscher, der aus Versehen ein Anzeichen für die Existenz einer konspirativen Vereinigung innerhalb des C.I.A. findet und jedermanns Zielscheibe wird. Faye Dunaway ist fehlbesetzt und gebändigt als Fotografin, die nackte, winterliche Szenerien aufnimmt und zu einer Hälfte in den Tod verliebt sein soll. Kein Mädchen, um die Dinge aufzulockern. Am Höhepunkt der schicken Kunst des Films gehen Redford und Dunaway zusammen ins Bett, und ihr Koitus wird für uns visualisiert in einer Reihe von ihren einsamen, spukigen Bildern. Außerdem mit Max von Sydow, Cliff Robertson und John Houseman. Kamera von Owen Roizman; das Script von Lorenzo Semple jr. und David Rayfiel wurde nach James Gradys *Six Days of the Condor* adaptiert. Eine Dino de Laurentiis Produktion für Paramount. Farbe *(When the Lights Go Down)*

1977 BOBBY DEERFIELD (Bobby Deerfield)

Ein Reich-trifft-reich-Film, und schlimmer als man es sich vorstellt. Al Pacino gibt eine apathische Vorstellung als geistig erschöpfter Grand-Prix-Rennfahrer, der sich in einen gutbetuchten freien Geist (Marthe Keller) verliebt, eine metaphysische Jecke. Obwohl sie selber stirbt, stellt sie ihm so bedeutsame Fragen, daß er wieder zu leben beginnt. Sydney Pollack versucht eine Lelouch-Atmosphäre herzustellen, aber er begnügt sich mit dem Glitter des baren Geldes. Nach Remarques *Der Himmel kennt keine Günstlinge*, adaptiert von Alvin Sargent; Kamera: Henri Dacae. Mit Anny Duperey und Romolo Valli. Produziert von Pollack; präsentiert von Columbia und Warners. Farbe *(When the Lights Go Down)*

Zwei schicke Studien über unmögliche Liebe: BOBBY DEERFIELD *(oben), mit dem „apathischen" Al Pacino und* THREE DAYS OF THE CONDOR *mit einer „fehlbesetzten" Faye Dunaway*

Ein zerbrechliches Dreieck: Paul Newman sowie Sally Field und Melinda Dillon in ABSENCE OF MALICE

1979 THE ELECTRIC HORSEMAN (Der elektrische Reiter)

Mit Robert Redford, Jane Fonda, Willie Nelson, Wilford Brimley.
Eine Ray Stark Produktion für Columbia.

1981 ABSENCE OF MALICE (Die Sensationsreporterin)

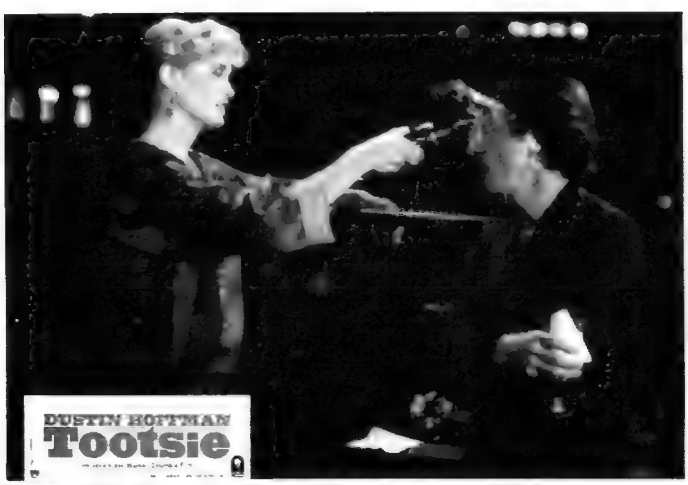
Ein ordentliches, gut getimtes Zeitungsmelodrama, das journalistische Praktiken in Frage stellt. Sally Field ist die grundsätzlich unsensible, emsige Miami-Reporterin, die eine Story aufschnappt, die ihr der Leiter einer Bundeseinsatzgrruppe zuspielt, der das Verschwinden eines Gewerkschaftsführers untersucht. Die Story ist falsch – die Absicht des Bundesbeamten ist einfach die Dinge hochzubringen, indem ein ehrlicher Geschäftsmann mit Mafia-Verwandten unter Druck gesetzt wird. Paul Newman ist das Opfer, und der Film handelt davon, wie er die Methoden der Behörden und der Zeitungsfrau gegen sie umdreht. Es ist fraglich, ob Leute, die auf Rache aus sind, so ruhig und ausgeglichen sind wie dieser Charakter; Newman gibt der Rache Klasse, so daß wir sie ganz genießen können. Das Script, von Kurt Luedtke, einem ehemaligen Zeitungsmann, ist knusprig konstruiert, aber Luedtke schreibt keine Szenen, um irgendetwas mehr in den Charakteren aufzudecken als der Plot erfordert. Sydney Pollacks Regie ist effizient und der Film ist halbwegs unterhaltsam, aber er hinterläßt nichts. Außer der Intensität von Newmans schlauer, dichter Performance (besonders in der Szene, in der er sich auf die Reporterin stürzt und ihr seine Wut ins Ohr zwischt); dem wunderbar erfinderischen Spiel von Melinda Dillon in der Rolle einer schmerzlich hilflosen, verängstigten Frau; und außer den kleinen Auftritten von Barry Primus, Luther Adler, Josef Sommer, Wilford Brimley, Don Hood und John Harkins könnte man das alles auch durch die Lektüre eines Textes bekommen. Als Leiter der Einsatzgruppe muß Bob Balaban glauben, er spiele Captain Queeg. Er hat einen die Aufmerksamkeit auf sich lenkenden nervösen Tick entwickelt – er dreht seine Hände während er mit Gummibändern spielt –, und er macht keine Pause. Columbia. Farbe
(Taking It All In)

1982 TOOTSIE (Tootsie)

TOOTSIE begann mit Don McGuire, der, wie es heißt, ein wildes Drehbuch geschrieben hat. Nachdem es verkauft und Dick Richards als Regisseur angesetzt worden war, wurde Robert Kaufman für eine neue Fassung angeheuert. Als Dustin Hoffman Kaufmans Version las, erklärte er sich bereit, im Film zu spielen, und er brachte seinen Schriftsteller-Kumpel Murray Schisgal ein (mit dem er früher einmal versucht hatte, einen Film über einen Mann zu machen, der eine Frau spielt), um das Material zu überarbeiten. Dann wurde der Regisseur, Dick Richards, durch Hal Ashby ersetzt, und Larry Gelbart wurde für noch eine weitere Version engagiert. Danach wurde Hal Ashby durch Sydney Pollack ersetzt, und Elaine May (die anonym bleiben wollte) machte sich an eine weitere Überarbeitung; nach ihr kamen das Duo Barry Levinson und Valerie Custin, nach ihnen Robert Garland. Und weil bei all diesen Leuten einige mehr als einen Entwurf verfaßten, waren – als das Drehbuch bei der Writer's Guild vorgelegt wurde, um zu entscheiden, wer den Drehbuch-Credit bekommen würde – drei große Kisten nötig, um die mehr als 20 Scripts zu transportieren. Pollack muß von allem jeweils das Beste gerettet haben – TOOTSIE wirkt, als hätte ein einziger superber Hollywood-Komödienschreiber all das getan. Es gibt jetzt Gerede in Hollywood über die Gründung des *„Ich schrieb auch / ich inszenierte um ein Haar* TOOTSIE"-Clubs. (Das Drehbuch-Credit ging an Larry Gelbart und Murray Schisgal.)
Eines der Dinge, bei denen Hollywood gut war, war die Produktion unterhaltsamer, scheinbar müheloser Unterhaltung, so wie Hepburn/Tracys PAT AND MIKE, Produktionen wie die mit Jean Harlow in BOMBSHELL, Claudette Colbert in MIDNIGHT, Jean Arthur und Ray Milland in EASY LIVING, Hepburn und Grant in BRINGING UP BABY und später SOME LIKE IT HOT – Filme, die Fabrikware waren und höllisch kommerziell, die aber in eine eigene Sphäre abhoben. Diese Filme geben weiterhin so viel Freude, daß sie einen speziellen Glamour besitzen. TOOTSIE – ein moderner Zusatz zu dieser Gesellschaft – hat, was die besten Screwball Comedies besaßen: eine ‚Können Sie das überbieten'-Qualität. (Sie bekamen die häufig von neuen Kräften unter den Top-Schreibern – die in jenen Tagen ohnehin auf der Gehaltsliste standen.) Die Bezahlung der ganzen Autoren und Regisseure schlug kräftig auf die Kosten des Films, und er benötigte beinahe skandalöse hundert Drehtage – von denen einige, laut Presse- und Fernsehberichten, mit Streitereien zwischen Hoffman und Sydney Pollack ausgefüllt wurden. Aber wenn das Ergebnis ein TOOTSIE ist, scheint der Aufwand gerechtfertigt. Und wenn Hoffman die Art von Leistung bringt wie hier, dann scheint die Medien-Diskussion um seine Überbezahlung nicht den Punkt zu treffen. Der Film ist ohne ihn unvorstellbar. Als Hoffman sich für dieses Projekt verpflichtet hatte,

***Because I am* NOT *Emily Kimberly* . . .**

Das Leben und Leiden des/der Michael Dorsey/Dorothy Michaels: der Agent (Sydney P.) bekommt keine Rollen mehr für seinen Mandanten, dafür bekommt Dorothy einen Job und Amy Baby zum Aufpassen; und während Dorothy ein Küßchen kriegt, bekommt Michael Feuchtes.



begannen die Autoren die zentrale Figur auf ihn abzustimmen, und dann gingen sie weiter. In seiner endgültigen Form basiert TOOTSIE auf Dustin Hoffman, dem Perfektionisten; er ist sowohl der Held als auch die Zielscheibe dieser satirischen Farce über Schauspieler.

Die zentrale Figur, Michael Dorsey, ist ein brillanter, „kompromißloser" New Yorker Darsteller, den niemand engagieren will, weil er jedem das Leben zur Hölle macht. Als Purist der „Wahrheit" in der Darstellung eines Schauspielers überkompliziert er die Dinge. Er ist ein Verrückter – Schauspielern ist seine Manie. Deshalb ist er, trotz seiner Begabung und seinem guten Ruf unter den jungen Darstellern, die er unterrichtet lehrt, mit 39 immer noch frustriert – er schnorrt sich durchs Leben und findet Jobs als Kellner. Zu Beginn des Films hat er seit zwei Jahren keinen Job als Darsteller mehr gehabt, und als seine Freundin (Teri Garr) für eine Seifenoper vorspricht und abgelehnt wird als falscher Typ, entschließt er sich, die Rolle selber auszuprobieren. Als Frau verkleidet, gibt er sich als Dorothy Michaels aus und bekommt den Job.

Michael trägt für ungefähr die Hälfte des Films Röcke. Dies ist nicht bloß eine weibliche Verkörperung von der Sorte wie „Charley's Tante". Michael findet sich selber wenn er Dorothy ist – nicht, weil er den heimlichen Wunsch hätte, eine Frau zu sein, sondern weil er, wenn er Dorothy ist, schauspielert. Er ist so ein hingebungsvoller, fanatischer Schauspieler, daß er aufblüht, nur wenn er eine Rolle spielt, und man kann das in seinen gespannten, leuchtenden Augen sehen. In Hoffmans Gesicht gehen immer mehrere Dinge vor. Er läßt uns sehen, daß Michaels Hirn die gesamte Zeit über arbeitet, und daß er die Entscheidung eines Schauspielers trifft. Michael erfindet Dorothy, während er sie spielt – er denkt sich aus, was eine Frau tun würde. Wenn er eine Vorstellung als Dorothy gibt, fühlt er eine Freiheit, die er nicht hat, wenn er bloß Michael ist. Dorothy, in ihren verschnörkelten Kleidern mit hohen Kragen, hat eine bestimmte Persönlichkeit – wir im Publikum beginnen sie zu lieben. Sie ist ein Flirt, ein Joker: *sie* braucht sich nicht so ernst zu nehmen wie Michael es tut, der Künstler (der nur Nerven ist). Sie hat eine weitaus weniger verwickelte Persönlichkeit als er – er erlaubt ihr den Charme zu haben, den er sich selber verwehrt. Sie hat außerdem einen südlichen Akzent, und eine eher verstörende Stimme; sie schwankt in einer heiseren, geschlechtslosen Art herum. Aber Michael ist ein sehr genauer Darsteller: Dorothys Stimmlage und ihre Betonung unterscheiden sich völlig von seiner eigenen. Und wenn sie im Fernseh-Studio ist, wo sie die Rolle der Emily Kimberly, der Krankenhausvorsteherin in „Southwest General" spielt, legt sie sich eine muntere Schroffheit zu. Hoffmans Darstellung funktioniert auf so vielen Ebenen in diesem Film, daß man, wenn Michael in seinen Frauenkleidern ist, sein verlogenes Lächeln und seine geschminkten Augen anschaut, um zu sehen, was in seinem Kopf vorgeht. Und wenn Michael nur Michael ist, vermißt man Dorothy und auch Emily. Man kann sich vorstellen, daß Michael als Emily Kimberly ein Hit wäre, weil diese kämpfende Frau, mit dicken Handgelenken und ungewöhnlich scharfen Zähnen sowie ihrer fülligen roten Frisur, exzentrischer und mehr glaubhaft lebendig ist als irgend jemand, den wir jemals in einer Seifenoper sehen werden. Die Darsteller, die ich gesehen habe (in meiner limitierten Sehzeit, während ich von einem Kanal zum anderen schalte), waren eine polierte, seltsam verlangsamte Rasse von Leuten, die von der Ungewißheit gequält werden; sie bewegen sich, als wären sie unter Wasser und scheinen ihr Leben am Telefon zu verbringen. Emily, die schnell spricht, hyper-aufgeregt ist und von allem überzeugt ist, was sie sagt, würde sicher Bewegung in die Dinge bringen.

Es ist die Vorstellung des Films, daß, wenn Michael Emily spielt, er dazu getrieben wird, von den Texten des Drehbuchs abzuweichen und zu improvisieren, wann immer er spürt, daß ihre Zeilen nicht zu ihrem Charakter passen, und daß ihn seine Improvisationen – seine scharfen Erwiderungen, wenn der männliche Oberarzt herablassend zu Emily ist – bei Zuschauerinnen beliebt machen.

Es wäre zu einfach zu sagen, daß der Film selber herablassend gegenüber Frauen ist – daß er suggerieren würde, daß es einen Mann benötigte, um stark und mutig genug zu sein, um für die Rechte einer Frau einzutreten. Dorothy scheint wirklich Aufklärung ins Leben ihrer Kolleg(inn)en zu bringen, und es gibt ein Element der Selbstgratulation (und sogar Selbsterhöhung) in der Art, in der Michael seine spontanen feministischen Reden vorträgt. Aber es paßt auch perfekt zur Figur von Michael, der erstmals männliche Überheblichkeit erfährt, daß er es als Beleidigung gegenüber Emily ansieht und in Wut ausbricht. Michael liebt seine Figuren mehr als sich selbst – Emily muß furchtlos sein. Michael arbeitet hingebungsvoll an der Rolle von Emily und erweitert sie; selbst in einer Seifenoper ist er auf der Suche nach der Wahrheit seiner Rolle. Michael ist nicht anpassungsfähig; er ist ein totaler, egozentrischer Idealist. Das ist es, was ihn zu unerträglich machte, um ein beschäftigter Darsteller zu sein.

Wenn Dustin Hoffman lächelt – als Dorothy – ist er wahrscheinlich so liebenswürdig wie noch nie zuvor als Filmstar. Er gibt eine meisterliche Schauspieler-Darstellung: er spielt drei Charaktere, und sie sind so aufeinander abgestimmt, daß

Dorothy in Michael paßt und Emily in Dorothy. Sogar Hoffmans Selbst-Bewußtsein als Schauspieler funktioniert in dieser Performance; ebenso wie seine manchmal schrille, nagende Qualität (die vielleicht seine Auffassung von Aufrichtigkeit ist). Die wichtigste Szene, die Michaels Täuschung beendet, ist nicht so gut durchdacht wie der Rest des Films, und der Schnitt ist abrupt; die Szene benötigt Rückkopplungen oder ein Nachspiel – sie ist einfach abgehackt. Und da ist eine Nebengeschichte, ohne die ich ausgekommen wäre: die Änderung, daß Michael, indem er eine Frau gespielt hat, ein besserer Mann wird – sich seiner selbst mehr bewußt und all so was. Aber das kommt nicht stark genug heraus, um dem Film sehr zu schaden. Es ist aber diese Art von Zugewinn an Tugend, über die Darsteller und Regisseure stolz reden, wenn sie der Presse oder dem Fernsehen Interviews geben; sie können es so klingen lassen, als sei dies der Grund gewesen, warum der Film gemacht wurde – um unsere und ihre eigenen Charaktere zu verbessern.
Was gut daran ist, daß Michael Dorothy spielt, ist, daß es Hoffman in die Lage versetzt, eine rein absurde Seite von sich zu zeigen, und er hat einige inspirierte Momente. Nachdem Michael sich in Julie (Jessica Lange) verliebt hat, den Star von „Southwest General", der sich sehr an Dorothy gehängt hat, hat er eine Szene, in der er begeistert zustimmt, auf ihr Baby aufzupassen, ohne die leiseste Ahnung zu haben, worauf er sich da einläßt. Wir können Michaels gequälten Verstand innerhalb von Dorothy selbst während des Babysittens arbeiten sehen. Er versucht alles, woran er nur denken kann, um das Kind bei Laune zu halten, und nachdem er sich auf den Boden gesetzt hat, um das Kind ruhig zu kriegen, indem er Essen in es reingestopft hat, lehnt er sich vor Erschöpfung zurück. Mit seinen unter dem Rock ausgebreiteten Beinen und seinem großen Kopf auf seinem kleinen Körper, sieht er aus wie eine zerbrochene Puppe. Und es gibt eine kleine Gag-Szene mit Michael, dessen Karriere gerade zerstört worden ist, in der er im Central Park an einem Pantomimen in einer heiklen Pose vorbeikommt, und ihn mit einer bösartigen Berührung umwirft – mit nichts mehr als einem Finger. Es ist das einzige Mal, daß Michael Zweifel an seinem Beruf zeigt, und es ist ein kurz vorbeiziehender, fremder Impuls – als ob sein Kopf nicht wüßte, was seine Hand vorhat.
Sydney Pollack, der in früheren Jahren ein Schauspieler war, ging ursprünglich als Dialog-Trainer für John Frankenheimer nach Hollywood (1961); im Grunde ist er immer noch ein *dialogue coach*, und das geht für ihn hier besser auf als jemals zuvor. Da er die meiste Zeit seines Lebens mit Stars zu tun hatte, weiß er, wie unmöglich sie sein können, und er war in der Lage, aus TOOTSIE etwas praktisch nie Dagewesenes zu machen: eine glaubwürdige Farce. Der Film hat mehr Energie als alles andere, was er gemacht hat; er ist beinahe alarmierend gut besetzt, und die Drehbuchzeilen kollidieren mit einem Klick und heben ab. Pollack selber hat einige stechende, schnelle Zeilen; er spielt eine wichtige Rolle – die von Michaels Agent – mit Genuß und Lust. Teri Garr hat einen ganz eigenen kurzgefaßten Stil der Komödie entwickelt, und das Publikum fühlt so sehr mit ihr, daß sie uns ihre flüchtige, aufgestaute Figur mit wenigen knappen Bewegungen und Sätzen verständlich machen kann. Die Schauspielerin, die sie spielt, dramatisiert ihre Reaktionen zu allem: Sie kreischt ständig oder ist kurz davor – vor Ungläubigkeit über das, was ihr passiert. Dennoch überrascht uns Teri Garr immer; sie ist die lustigste neurotisch-verwirrte Frau der Leinwand geworden. In der Rolle von Michaels Zimmergenossen, einem avantgardistischen Dramatiker, kreuzt Bill Murray immer wieder im Film auf und macht eine Beobachtung und einen Kommentar, und seine Tonwechsel bringen das Publikum jedes Mal zum Brüllen. (Er soll seine Dialoge improvisiert haben.) Als lüsterne, törichte alte Charge, in der Rolle des Doktors der Serie, hat der Schauspieler-Veteran George Gaynes einen kleinen komödiantischen Triumph: nachdem man einmal über ihn gelacht hat, genügt der einfache Anblick, um weitere Lacher auszulösen. Dabney Coleman scheint in der Rolle des Serien-Regisseurs nichts Neues eingefallen zu sein, aber Charles Durning, der Julies Farmer-Vater spielt, untertreibt auf clevere Weise, besonders in einer Szene, in der man spüren kann, wie gerne er Michael verprügeln würde.

Wenn Jessica Lange erscheint, wird aus der knisternden Schnellfeuer-Präsentation des Konflikts der Hoffnungen gegenüber den Realitäten von arbeitslosen Schauspielern etwas Ruhigeres, vielleicht Reicheres. Sie hat eine Gesichtsform, nach der sich die Kamera sehnt, und sie hat auch Talent. Ihr Gesicht ist hier weicher als in FRANCES; ihre Julie ist ein Traummädchen, und sie ist ein Schock-Aufsauger für Michael. Wenn er, als Dorothy, sie sieht, schmilzt einiges von seinem Jähzorn dahin. Julie hat honig-farbene Haare und ein freundliches Lächeln; sie sieht wie neu geschaffen aus, gerade ausgebrütet, und angenehm, sympathisch fremdartig (genug, um von Dorothys Prinzipien-Vortrag übers Theater tief beeindruckt zu sein). Jessica Lange hilft, den Film davor zu bewahren, zu frenetisch zu sein. Da ist nichts von der üblichen Schauspieler-Schwindelei in ihrer Arbeit; als Julie spricht sie ihre Zeilen in so einer sanften, natürlichen Weise, daß es absolut Sinn macht, daß Michael auf seinem Weg anhält und sie in Bewunderung anstarrt.
The picture is marvellous fun.

1985 OUT OF AFRICA (Jenseits von Afrika)

Erwachsen, kryptisch, eitel und unbefriedigend, versucht der Film das Leben der überempfindlichen Dänin (gespielt von Meryl Streep), die eine Kaffeeplantage in Kenia betrieb, sich selber als Aristokratin sah und unter dem Namen Isak Dinesen schrieb, sowie des gutaussehenden englischen Großwildjägers Denys Finch-Hatton (Robert Redford) zu romantisieren. Inszeniert von Sydney Pollack, nach einem Script von Kurt Luedtke, windet sich der Film herum, um diese Leute für ein modernes Publikum moralisch akzeptabel zu machen. (Ein Beispiel: Wenn sie zusammen auf Safari sind, erschießen sie die zwei Löwen erst, als die beiden Bestien auf sie losstürzen.) Streep ist in den ersten Szenen animiert, aber Redford

gibt ihr nichts, wogegen sie anspielen kann, und so verschwindet die Energie aus ihrer Darstellung. Diese beiden sollen Liebhaber sein, aber wenn sie einander anreden, sprechen sie ins Leere, als ob der andere nicht da wäre. Es ist ein Fall von „klassischem" Star-Erzählkino, aber ohne die Logik, die leicht lesbare Oberfläche und die Sicherheit, die zum Vergnügen dieser Art von Filmen beisteuern. Es scheint um etwas Nebulöses zu gehen. Der Film lebt ein wenig auf, wenn Klaus-Maria Brandauer (als Baron Blixen-Finecke) oder Michael Kitchen (als Berkeley Cole) oder Suzanna Hamilton (als Felicity) auf der Leinwand sind; sie sind erkennbar menschlich. Und einige der schwarzen Darsteller sind großartige Objekte für David Watkins Kamera – besonders Malick Bowens (als Farah).
Universal. Farbe *(Hooked)*

1990 HAVANA (Havanna)

* Alle Texte: © Pauline Kael.
Translated (by Mp) by special permission. All rights reserved.
Die Kritiken stammen – mit Ausnahme von THE SLENDER THREAD – aus dem Sammelband *»5001 Nights at the Movies«*. In der letzten Klammer einer Kurzkritik steht der Titel des Buches, in dem die lange Version der Kritik nachzulesen ist.
Thanks to the *New Yorker*.

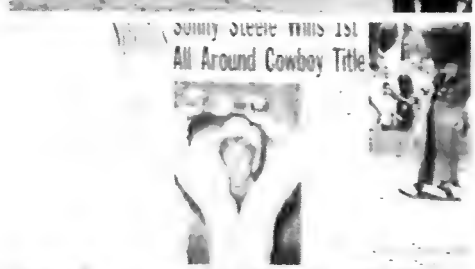
Ohne (viele) Worte

Pollacks Filmanfänge und manches andere

Sonny Steele macht sich einen Namen in den späten Sechzigern: er wird fünfmal Rodeo-Champion, bricht sich alle möglichen Knochen und lächelt doch von Titelbildern. Dann ist er Stargast vieler Wettbewerbe, und sein Name wird auf den Plakaten großgeschrieben. Doch Erfolg ist vergänglich: immer mehr verblaßt sein Ruhm, immer kleiner wird sein Name auf den Plakaten, immer wichtiger die Firma, die er vertritt. Schließlich verkauft er seinen Namen an ein Getreidefrühstück, reitet in einem Kostüm mit kleinen Glühbirnchen und muß, weil er nicht selten besoffen ist, von seinen Freunden angezogen werden.

Das ist eine ganze Kino-Geschichte. Sydney Pollack erzählt sie in nicht einmal dreieinhalb Minuten: während des Vorspanns, mit Standfotos und kurzen, prägnanten Szenen (sowie mit Willie Nelsons Song *My Heroes Have Always Been Cowboys*, wobei das Lied in der TV-Fassung im Gegensatz zur Version auf der Kaufkassette auch gesungen wird). Noch ehe der Film richtig beginnt, weiß der Zuschauer, mit wem er es zu tun bekommt und worum es gehen wird. So etwas ist bei Pollack keine Seltenheit. Nie vergeudet er ein Bild, um nur ein Credit zu zeigen. Immer geht es darum, eine Atmosphäre zu etablieren, so schnell wie möglich, weil er sich später alle Zeit der Welt lassen wird. Manchmal geht er noch weiter und erzählt während des Vorspanns Kurz-Geschichten. In ABSENCE OF MALICE sieht man Druckerpressen: die Maschinerie, durch

Fortsetzung auf Seite 62



ADISON SQUARE GARD
AMOCO RANCH BREAKFAST ACQUISITION
Amoco Corporation Signs Champion Cowboy
to Pitch Ranch Breakfast Cereal
PLUS SPECIAL ADDED ATTRACTIONS
THE WEIGHT LIFTER and
SONNY STEELE
RODEO
MAY
AL ADDED ATTRACTIONS
THE WEIGHT LIFTER and
AKFAST COWBOY SONNY STEELE
With World
Champion Cowboys
SONNY STEELE
3 Time All-Around
The Amoco Corporation makers of
Ranch Breakfast Natural Cereal present
THE AMOCO COWBOY
SYDNEY POLLACK
THE MOTOR KAR KLOWNS
RED BARON OF MOTORCROSS
Ranch Breakfast Cowboy
SONNY STEELE
FEBRUARY 12-13

Im Vorhof der Hölle

Sean Penn hat große, wache Augen, die er, wenn Anlaß dazu besteht, vor Trauer auf Halbmast senken kann. STATE OF GRACE gibt ihm allen Grund dazu, auch wenn man den erst nach einer Weile erkennt. Penn spielt den New Yorker Iren Terry Noonan, der nach langer Zeit in sein Viertel kommt, ein Heimkehrer ohne Zuhause, ein Freund, der als Verräter zurückgekehrt ist.

Die Gegend ist „Hell's Kitchen", die Höllenküche an der Westseite Manhattans, die einst den irischen Einwohnern „gehörte" wie die Lower East Side den Italienern. Es ist ein Viertel der Zusammengehörigkeit und der Loyalität unter Einheimischen. Entweder man gehört dazu oder nicht, aber als Ire gehört man auch dann dazu, wenn man gar nicht will. Der Film entwickelt schnell genug den Sinn für Topographie, den New York-Filme brauchen. Clinton, wie das Viertel gewöhnlich heißt, ist nicht nur eine Welt für sich, sondern nur eine von vielen dieser Stadt. Ein Steinwurf entfernt – das kann in New York heißen, daß man zweimal durch Feindesland kommt.

Terry wollte hier nicht mehr sein, nachdem er mit den Flannerys aufgewachsen war, mit Jackie und Kathleen, und unter den Augen von Frankie, dem großen Bruder. Er floh, und keiner wußte wohin. Jetzt ist Frankie der Bandenchef, und nach Terrys Rückkehr merkt man bald, daß nichts mehr so ist wie früher. Mißtrauen und Hinterlistigkeit herrschen vor, und Loyalität gilt fast nichts mehr: jeder belügt jeden, niemand deckt alle Karten auf (so daß jede Szene auf mehreren Ebenen funktioniert – nur der Zuschauer kennt sie alle). Unter Frankies Führung werden jetzt auch Landsleute ausgenommen und erpreßt; und Frankie bereitet einen Zusammenschluß mit den Italienern vor, ein Deal, für den ihm nichts zu schade ist.

Ein altes Thema steht also im Mittelpunkt des Films: wie man im Streben nach Macht auch über die Leichen der Freunde geht. Aber der Film stellt nicht die Moral und vor allem nicht seine Haltung dazu in den Vordergrund, sondern die Personen, die sie verkörpern. Er ist weniger Kopf- als Körperkino. Der Film hat sein Zentrum in Terry, und seine stille Melancholie signalisiert, daß nichts mehr werden kann wie es vielleicht einmal war. Schon am Anfang, wenn er wie in alten Zeiten mit dem wilden, versoffenen Jackie herumzieht, merkt man, daß Terry etwas quält, das verhindert, daß er seinen Spaß hat.

Sean Penn, mit seiner Einsilbigkeit, den herunterhängenden Schultern, der gerunzelten Stirn und den traurigen Augen, ist fast wie ein Bruder von Sylvester Stallone, nur daß er uns stets spüren läßt, daß er etwas verbirgt. Er hat ein Geheimnis, das eine Rückkehr in die Unschuld der Vergangenheit von vornherein ausschließt, und erst wenn dieses verheerende Geheimnis gelüftet ist, verstehen wir ihn wirklich. Mit jedem Rückschlag bei den Flannerys wird er doppelt getroffen, weil er der Auslöser ist.

Terry, so wird sich herausstellen, ist zurückgekehrt, weil er bestätigt sehen wollte, daß ihm diese Welt nichts mehr bedeutet. Aber er muß das Gegenteil erkennen, und das ist schlimm. Alles in diesem Film kommt schlimmer, als man erhofft, aber der (kürzlich verstorbene) Autor Dennis McIntyre und der junge Regisseur Phil Joanou verlieren sich nicht in Nostalgie und gefallen sich nicht einer Wehleidigkeit. (Eben weil er so schonungslos ist, treibt einem der Film die Tränen in die Augen.) STATE OF GRACE präsentiert keinen Ausweg, keine Chancen für Morgen. Er ist kein Kinovergnügen im üblichen Sinn.

Ein Genuß sind die Darsteller. Die Nebenrollen werden von unglaublich präsenten Schauspielern ausgefüllt. Joe Viterelli ist der italienische Banden-Boß mit einem Gesicht wie eine Mondlandschaft, der es als Beleidigung auffaßt, wenn Frankie während des Nachtischs telefonieren will; John C. Reilly ist ein Rotschopf (der einzige!), der zu allen gut sein will und doch nur Schwierigkeiten macht; Burgess Meredith hat einen Auftritt als Schuldner, der versucht, Terry mit nostalgischen Geschichten zu besänftigen; R. D. Call ist Frankies rechte Hand, ein skrupelloser Killer, der ganz kühl zu den Erdnüssen an der Bar greift, dessen Besitzer er gerade erschossen hat; und John Turturro spielt als getarnter Polizist nach seinem „Tod" eine entscheidende Rolle.

Die Darsteller verhindern, daß es nur den Ansatz eines Klischees in diesem Film gibt. Nur wenige sind so traurig wie Penn, keiner ähnelt dem anderen, zwei nicht einmal anderen Figuren der Filmgeschichte. Als Frankie gibt Ed Harris eine präzise, grauenhaft kalte Darstellung: in seinen blauen Augen spiegelt sich nichts als Größenwahn. Seine Motivation wird nicht ganz klar, und es geht ihm einiges von der Vitalität der Personen ab, die um ihn herum sind. Aber das erscheint logisch, weil die Unberechenbarkeit seiner Kumpanen und seines Bruders seine Pläne häufig genug in Gefahr bringt, und die ganze Sache im Grunde zu groß für Frankie sein müßte. Alle Anstrengungen sind notwendig, und nur wenn er mit seinem gehorsamsten Mann, R. D. Call, zusammen ist, geht alles glatt.

Gary Oldham brennt gleich mehrmals mit dem Film durch: sein Jackie ist die wildeste und doch ehrlichste aller Personen, ein gradliniger Mann, der zu impulsiv und beschränkt ist, um die Intrigen seines Bruders durchzustehen. Der Film gibt ihm ein Ende, das unverdient, aber unvermeidbar ist. Der Blick fragend, verständnislos, sackt er in sich zusammen. Das Leben ist ihm immer ein Rätsel geblieben, das merkt man besonders, wenn er nicht so recht begreifen will, daß der hölzerne St. Antonius in der Kirche kein Bier mit ihm trinken will. Sean Penn gibt dem Film den Verstand, aber Oldham ist das Herz, und es bedarf schon Penns bester Darstellung, um den Film am Ende aufzufangen.

Robin Wright, mit ihren langen, rötlichen Haaren und dem ovalen, stolzen Kopf, hat eine schimmernde Präsenz. Kathleen ist die einzige Frau in diesem Film, und sie wird ziemlich alleingelassen: von ihren Brüdern Frankie und Jackie, von Terry (ihrem ersten Freund) aber auch vom Drehbuch. Es ist egal, ob uns die Filmemacher mit ihren Szenen sagen wollten, daß die Männer, die sie umgeben, ihre Pläne nicht verstehen und ihren Wunsch, mit der Familie nichts mehr zu tun zu haben, nicht respektieren können; der Film hängt in ihrer Anwesenheit durch, und das nicht nur, weil es traurig ist, daß selbst Terry nicht mit ihr reden kann, sondern vielmehr, weil das Drehbuch keine Dialoge für sie hat. Ihr letztes Bild zeigt sie bei der *St. Patrick's parade*, allein.

Der Regisseur Phil Joanou ist 28, er kommt aus Los Angeles, und nach seinen beiden ersten Arbeiten (der überdrehten Komödie 3 O'CLOCK HIGH und dem U 2-Dokumentarfilm RATTLE AND HUM) konnte man kaum einen solchen Film erwarten. Joanou kann und will nicht behaupten, daß er sich im Milieu auskennt (im Gegensatz zum Martin Scorsese zur Zeit von MEAN STREETS), aber eben diese Distanz macht den Film überhaupt möglich. (Wohl nur deshalb konnte er die diversen Erzählstränge kontrollieren.) Die Figuren streben dafür nach außen, weg von ihren Ursprüngen, deshalb läuft fast jede Szene auf eine Explosion hinaus. Joanou und sein Kameramann Jordan Cronenweth haben einen visuellen Stil dafür gefunden. Die Menschen und Gegenstände wirken mal greifbar nahe und dann wieder beinahe abstrakt. Sie kommen den Zuschauern näher und entfernen sich. Die Bilder in diesem Film reflektieren unsere mehr oder weniger große Distanz zu den Figuren, und die eisige Kälte der Beziehungen (und der bläulichen Bilder) kann nicht durch Explosionen, sondern nur durch die Wärme der Personen gesprengt werden. Aber dann, wenn sich die Personen am nächsten kommen, lösen sich nicht nur ihre Probleme, sondern auch sie selber auf: das Weiß des Lichts nimmt ihnen die Kanten, verwischt ihre Konturen und deutet auf das Flüchtige der Wärme hin. Die Kameraarbeit in diesem Film ist so nah, wie Kinobilder der Poesie kommen können, ohne kitschig zu sein.

Am Ende hat Terry alles gelöst und damit alles verloren. Mit jeder Kugel, die er abgefeuert und mit der er Rache für Jackie genommen hat, hat er ein Stück von sich selber umgebracht. Warum reizt uns der Verfall, warum interessieren uns die Verlierer und Wahnsinnigen so sehr? Sind sie Ausdruck eines Lebens, das wir fürchten, aber bewundern? Nehmen wir Anteil am Schicksal eines Verlierers, weil wir uns im Kinosessel sicher fühlen? Oder fühlen wir uns einfach überlegen? STATE OF GRACE erhebt sich nie über seine Personen. Er zieht uns nicht zu ihnen runter. Er zieht uns zu ihnen hin.

Milan Pavlović

Endlich sind sie wieder zusammen, und doch trennen sie Welten.

Das Geben und Nehmen von Hell's Kitchen: die Iren zahlen es den eigenen Leuten heim, weil sie es den Italienern nicht zeigen können. Am Ende sind alle wieder allein.

After Dark my Sweet

Gleißendes, schmerzendes Licht – das ist charakteristisch für die harten, existentialistischen Romane des Jim Thompson (1906–1977). Die Sehnsucht und die Auswege der Nacht wie bei Cornell Woolrich, die gibt es nicht bei Thompson. Und auch nicht die Moral und die Romantik wie bei Chandler und Hammett. Das Leben bei Thompson, diesem amerikanischen Dostojewski der 50er Jahre, ist wie ein Blick ins Gegenlicht. Nichts ist mehr genau auszumachen. Schicksal und Wahnsinn treffen sich. Der amerikanische Traum, geblendet.

Licht und Sonne haben schon bei den Thompson-Verfilmungen von Sam Peckinpah (GETAWAY), Bertrand Tavernier (COUP DE TORCHON) und Stephen Frears (seine GRIFTERS tragen fast dauernd Sonnenbrillen) eine große Rolle gespielt. Von den Schattierungen, von der trockenen Wärme des amerikanischen Südwestens handelt James Foleys exzellente Thompson-Adaption AFTER DARK MY SWEET.

In CinemaScope-Bildern, die in ihrer Stilisierung an Antonioni erinnern, fängt Foley die Atmosphäre eines wilden Paradieses ein: Kalifornien! In dieses scheinbar verkommene Traumland, wo man nicht weiß, ob Unschuld oder Verderbnis herrschen, torkelt der vom Leben schwer angeschlagene Ex-Boxer Kid Collins, gerade geflohen aus einer psychiatrischen Anstalt.

Unrasiert ist er, das schwarze Haar zerzaust. Strahlend blaue Augen leuchten in dem schönen, jungen, verwahrlosten Gesicht. Er hat immer noch die geduckte Haltung des Boxers, die manchmal an einen Embryo denken läßt. Wie ein gequälter Roboter wird er vorangetrieben von blitzartigen Erinnerungen an seine Kämpfe. Amerikas Hoffnung ist schwer und tief verwundet.

Kids dunkle Schale hat gleichsam etwas Gutmütiges, innen „tobt" weißes Licht. Jason Patric, der rätselhafteste und künstlerischste Schauspieler aus Hollywoods neuer Generation, spielt den Jungen am Abgrund so manieriert und so großartig, als ob der junge Brando in die 90er zurückgekehrt wäre. Unverständlich murmelnd, den schmalen Grat entlang trottend zwischen Erschöpfung und Raserei, ist er Narr und Rebell, *„lost boy"* und Held.

In einer schäbigen Bar lernt Kid die junge Witwe Fay Anderson kennen, die ihn als eine Art Gärtner mit nach Hause nimmt in ihre verlassene, heruntergekommene Villa. Sie nennt ihn Collie, weil er einen so traurigen Blick hat.

Die schöne Rachel Ward als Fay ist eine ganz verdrehte *„Femme fatale"*. Sie ist natürlich. Sie ist nicht geschminkt, ihre Haut ist gebräunt von der kalifornischen Sonne. Gegen die Verzweiflung trinkt sie an, ein Engel der Erde. Der Junge ist fasziniert von der Lady. Bei einem Tanz in einem Countryschuppen kommen sie sich zu sentimentaler mexikanischer Musik wunderbar nahe. Doch zur Vereinigung ist es ein schwerer, weiter Weg in diesem trockenen, fast anorganischen Klima, wo es kein Zerfließen gibt wie in Taverniers afrikanischem COUP DE TORCHON. Seltsame Handlungsstränge erheben sich wie rasselnde Klapperschlangen. Da taucht ein Bekannter der Witwe auf, der abgerissene Onkel Bud (Bruce Dern), der Kid zu einer Kindesentführung anstiften will. Und da ist ein schleimig wirkender Doc, der Kid retten will. Nichts ist mehr genau auszumachen. Was ist gut? Wer will wen reinlegen?

Aus einer Oase in der Wüste entführt Kid schließlich mit Fay und dem „Onkel" ein Kind. Kid, der Kidnapper. Der wahnwitzige Coup läuft schief. Und dann gibt es einen neuen, nervenzerfetzenden Plan, in dem es um Liebe geht und Tod. Am Ende von Foleys diszipliniert-verrücktem Amerika-Panorama nach Thompson könnte Kid es sagen: *„After Dark My Sweet. Nach Einbruch der Dunkelheit. Ruhe und Schlaf."*

Hans Schifferle

L. A. Story

Drei Dinge kennzeichnen Steve Martin: Für einen Gag ist ihm nichts zu schade, als Schauspieler fehlt ihm Vielseitigkeit, dafür ist er von allen Filmstars der bescheidenste.

Steve Martin macht Steve-Martin-Filme, sie gehören zu jener Sparte von Filmen, die ganz auf ihrem Star beruhen und ohne ihn in der Form nicht möglich wären. Ihr Fundament ist Martins Humor und Präsenz, das unterscheidet sie von Filmen „mit" ihm wie PARENTHOOD oder der weitaus bessere PLANES, TRAINS AND AUTOMOBILES, doch weil er sich nie vordrängelt, seinen Partnern Luft und Laune läßt, wirken sie nicht von ihm abhängig, auch wenn sie es sind.

Schon vor fünfzehn Jahren gewann Steve Martin den Oscar für eine Figur, die er darauf nur noch variieren mußte: den *wild and crazy guy*. Der ausgezeichnete Kurzfilm hieß *The absent – minded – waiter*, aber es ahnte wohl niemand, daß der Stoff dieser Rolle genug Futter für etliche Kinofilme geben würde: Treudoof und saudumm in THE JERK; schwarzweiß und cool in DEAD MEN DON'T WEAR PLAID; gemäßigt, aber um so komischer in ALL OF ME; und schließlich der melancholische, intellektuelle und wunderschön häßliche *wild and crazy guy* in ROXANNE. Keinem Film ist Martins neuer L. A. STORY näher, und ROXANNE ist imerhin sein bester. Mit derselben sonnendurchfluteten Leichtigkeit des Seins erzählt ein fremder Regisseur (Mick Jackson) eine traumgleiche Liebesgeschichte nach Martins Drehbuch. Worum es geht, ist das Lebensgefühl in Los Angeles; und: warum eine Highway-Anzeigetafel unverzichtbar für das Liebesglück sein kann. Martin ist ein hoffnungslos verkitschter Romantiker, aber weil er das weiß, spielt er damit: Die Tafel, die ihm unter anderem rät *Kiss her, you fool*, fordert zuerst mal ihren Tribut: *Hug me*.

L. A. STORY entspringt einer Tradition von Filmen, in denen die Pointen die Geschichte bestimmen und nicht umgekehrt. Seine Figuren haben alle einen etwas blöden Touch, sind nicht immer sehr flink und leben auch von typischen Manierismen Martins, stehen also neben den Charakteren der Zuckers, Abrahams und Pythons. Trotzdem gelingt Jackson und Martin das Kunststück, sie immer wieder ernstzunehmen, ihnen nicht nur komödiantische, sondern menschliche Züge zu geben – auch, wenn sie gerade im Museum neben Schuberts und Mozarts Nachlaß auch Beethovens Hoden bewundern konnten.

Das Lebensgefühl von L. A. – überhöht und freiwillig komisch – bringt Martin auf den Punkt, wenn er sich bei seiner Freundin über die Heuchelei, die Künstlichkeit seines Umfeldes beschwert; und gleich darauf gezeigt wird, wie er auf einer Party Freund und Feind herzt und küßt, in Großaufnahme, Weichzeichner und Zeitlupe. Oder wenn er den Wagen nimmt, um einen Besuch zu machen – ein Haus, 50 m weiter.

Das Sympathischste an L. A. STORY aber ist eine Fehlbesetzung: Seiner weiblichen Partnerin hat Martin eine Rolle geschrieben, die sehr viel mit seiner ROXANNE zu tun hat, klug, ein bißchen verschroben und wunderschön, eine Traumfrau wie die Pfeiffer also. Victoria Tennant ist all das – aber realer. Ein bißchen zu alt, nicht so sexy – dafür verheiratet mit dem Autor und Star. Und daß er die Rolle eines leicht spinnerten Engels seiner Frau auf den Leib schreibt, sagt viel über Steve Martin, den *wild and crazy guy*.

Sathyan Ramesh

SEHENSWERTE PREMIEREN

„Thelma & Louise" von Ridley Scott (24.10.); **„Im Vorhof der Hölle"** von Phil Joanou; **„Terminator 2"** von James Cameron (24.10.); **„Barton Fink"** von Joel Coen (10.10.); **„Lieblingsfeinde"** von Michael Hoffman (5.9.); **„Miracle – Ein geheimnisvoller Sommer"** von Neil Jordan; **„Explosion des Schweigens"** von Allen Baron; **„Zeit der Zigeuner"** von Emir Kusturica (29.8.); **„Jungle Fever"** von Spike Lee; **„Switch"** von Blake Edwards (12.9.); **„L.A. Story"** von Mick Jackson; **„In Sachen Henry"** von Mike Nichols (26.9.); **„Die blonde Versuchung"** von Jerry Rees; **„Der Kuß vor dem Tode"** von James Dearden; **„Gefährliche Brandung"** von Kathryn Bigelow (19.9.); **„Schuldig bei Verdacht"** von Irwin Winkler.

Premieren 1991

Michael Althen	Hans Schifferle	Claudius Seidl	Brigitte Desalm	Milan Pavlović	
●●	●●●			●	AFTER DARK MY SWEET von James Foley
○		†		●●	AWAKENINGS *(Zeit des Erwachens)* von Penny Marshall
	●●●			●	BACKDRAFT *(Männer, die durchs Feuer gehen)* von Ron Howard
	●●●		●●●●	●●●	BARTON FINK von Joel Coen
●●●●	●●●●	●●●	●●●	●●●	BLAST OF SILENCE *(Explosion des Schweigens)* von Allan Baron (WA)
●	●●	○○●●	●●	○○○	THE BONFIRE OF THE VANITIES *(Fegefeuer der Eitelkeiten)* von Brian De Palma
	●●	●			CLASS ACTION *(Das Gesetz der Macht)* von Michael Apted
	●		●●●	●●●	CYRANO DE BERGERAC von Jean-Paul Rappeneau
●●●●		●●●	●●●	●●●●	DANCES WITH WOLVES *(Der mit dem Wolf tanzt)* von Kevin Costner
●●	●●	●●●	○	○○○	DESPERATE HOURS *(24 Stunden in seiner Gewalt)* von Michael Cimino
●●	○●	●●	○●	●●●	THE DOORS von Oliver Stone
		!	●●●●	●●●●●	EDWARD SCISSORHANDS *(Edward mit den Scherenhänden)* von Tim Burton
●●●			○●	○○○	EUROPA von Lars von Trier
●	●●●	●●		○○○	THE EXORCIST III von William Peter Blatty
●●	●●●	●●●	●●	●●	THE GODFATHER PART III *(Der Pate III)* von Francis Ford Coppola
●●●	●●●	●●●●	●●	●●●	GREEN CARD von Peter Weir
●●	●●	○	!	!	THE GRIFTERS von Stephen Frears
●●			●	●●	GUILTY BY SUSPICION *(Schuldig bei Verdacht)* von Irwin Winkler
●	●●●●	●●	●●●	●●●●	HAVANA von Sydney Pollack
●●	○●	!	●	●●	HOME ALONE *(Kevin – Allein zu Haus)* von Chris Columbus
	●●	○○	○	†	HOMO FABER von Volker Schlöndorff
●				○	HUDSON HAWK von Michael Lehmann
	○○○	†	●●	●●	I HIRED A CONTRACT KILLER von Aki Kaurismäki
	●●●●			!	JACOB'S LADDER von Adrian Lyne
		●●●	●●	●●	JUNGLE FEVER von Spike Lee
		†	†	○	KINDERGARTEN COP von Ivan Reitman
●●				●	KING RALPH von David S. Ward
!		!	●●	●●	A KISS BEFORE DYING *(Der Kuß vor dem Tode)* von James Dearden
●●		!	●	●●	L.A. STORY von Mick Jackson
	●			●	LIFE STINKS *(Das Leben stinkt)* von Mel Brooks
		!	○●	●[1]	MALINA von Werner Schroeter
●●●●●	●●	●●●●	!	!	LE MARI DE LA COIFFEUSE *(Der Mann der Friseuse)* von Patrice Leconte
●		○		●●[2]	THE MARRYING MEN *(Die blonde Versuchung)* von Jerry Rees
		○	●	●[3]	MERMAIDS *(Meerjungfrauen küssen besser)* von Richard Benjamin
○	●●●	!	●●●●	●●●●	MILLER'S CROSSING von Joel Coen
●●			●●●	●●●	MIRACLE *(Ein geheimnisvoller Sommer)* von Neil Jordan
●	●●	●	●●	●●	MISERY von Rob Reiner
●●		●●●	○		MORTAL THOUGHTS *(Tödliche Gedanken)* von Alan Rudolph
●●			●		ONCE AROUND *(Ein charmantes Ekel)* von Lasse Hallström
○○				○○○	PREDATOR 2 von Stephen Hopkins
●●●	●●●	●●			POINT BREAK *(Gefährliche Brandung)* von Kathryn Bigelow
●				●●●	PUMP UP THE VOLUME von Allan Moyles
●●●	●●				REGARDING HENRY von Mike Nichols
●●			●●	●●	THE REFLECTING SKIN *(Schrei in der Stille)* von Philip Ridley
●●●●	●●	●●	●●●●	●●●●	REVERSAL OF FORTUNE *(Die Affäre der Sunny von B.)* von Barbet Schroeder
	●●			○○	ROBIN HOOD von John Irvin
	○			●	ROBIN HOOD von Kevin Reynolds
●	●●●	!		●●	THE ROOKIE von Clint Eastwood
●●●	●●		●●	●●	THE RUSSIA HOUSE *(Das Rußland-Haus)* von Fred Schepisi
●	●	○	○	○○	SCENES FROM A MALL *(Ein ganz normaler Hochzeitstag)* von Paul Mazursky
●●●●	○●	●●●●	●●	●	THE SILENCE OF THE LAMBS *(Das Schweigen der Lämmer)* von Jonathan Demme
●	●	–	●	–	SLEEPING WITH THE ENEMY *(Der Feind in meinem Bett)* von Joseph Ruben
	●●		●●	●●●	SOAPDISH *(Lieblingsfeinde)* von Michael Hoffman
		†	●	○	STANNO TUTTI BENE *(Allen geht's gut)* von Giuseppe Tornatore
●●●●	●●●		●●●	●●●●	STATE OF GRACE *(Im Vorhof der Hölle)* von Phil Joanou
●●●●	●●	●●●●	●●	●●	SWITCH von Blake Edwards
	●			●	TAKING CARE OF BUSINESS *(Filofax)* von Arthur Hiller
●●			●●	●●	TAXI BLUES von Pavel Lungin
●●	●●●	●●		●●●●	TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY von James Cameron
●●●●	●●	!	●●	●●	TEXASVILLE von Peter Bogdanovich
●●	○●		●●●	●●●●	THELMA & LOUISE von Ridley Scott
●●		●●●	●	●	TRUTH OR DARE *(In Bed with Madonna)* von Alek Keshishian
●●			●●	!	WHITE PALACE *(Frühstück bei ihr)* von Luis Mandocki
			●	●	YOUNG SOUL REBELS von Isaac Julien

1) dank Isabelle Huppert; 2) Drehbuch ●●●; 3) Winona Ryder ●●●●

Erklärungen:
●●●●● = absolutes Meisterwerk; ●●●● = meisterlich; ●●● = herausragend; ●● = sehenswert; ● = annehmbar; ○● = zwiespältig;
– = enttäuschend; ○ = mäßig; ○○ = langweilig; ○○○ = bodenlos; † = hat sich der Bewerter erspart; ! = leider verpaßt

Epi(sch)taph

Noch einmal, ich verspreche, erst einmal zum letzten Mal, Pauline Kael, diesmal im Zusammenhang mit einem der vielen traurigen Toten des ersten Halbjahres – aber was heißt hier einem: David Lean war unter all den großen Verstorbenen (Don Siegel, Lee Remick) der Größte. Zwischen Kael und Lean gab es viele Geschichten, Dispute und Versöhnungen, für uns deutschsprachigen Kritiker beinahe unvorstellbare Szenen. Die unglaublichste hat Lean in einem Interview so wiedergegeben:

Interviewer: „Unterschwellig war bei den meisten Kritikern zu spüren, daß sie die Geschichte von RYAN'S DAUGHTER für dünn hielten, ein schwacher Stoff, der aufgeblasen wurde. Was halten Sie davon?"

David Lean: *Das mag sein. Aber deshalb brauchten sie mich doch nicht gleich unangespitzt in den Boden zu hauen. Schlimmstenfalls hatte ich einen Fehler gemacht.*

„Besonders hat Ihnen die New Yorker Kritik zugesetzt."

Oh ja, das hat sie. Ich war Gast beim New York Critics Circle, *der sich damals wöchentlich oder monatlich bei einem Buffet traf. Ich ahnte bereits Schreckliches, als ich mich hinsetzte. Richard Schickel eröffnete das Gespräch: „Mr. Lean, könnten Sie uns bitte erklären, wie ein Mann, der* BRIEF ENCOUNTER *inszeniert hat, so einen Mist produzieren kann?" So ging es weiter. Und die können alle gut formulieren. Ich war zwei Stunden dort. Pauline Kael, die eine ziemlich scharfe Zunge hat, nahm mich regelrecht auseinander. Schließlich sagte ich: „Meine Damen und Herren, Sie sind sicher erst zufrieden, wenn ich einen Film auf 16 mm und in schwarz/weiß drehe." Und Pauline antwortete:* „Nein, Sie dürfen Farbe haben." *Das war's! Schrecklich! Dieses Treffen hat viele Jahre nachgewirkt. Ich wollte tatsächlich nie wieder einen Film machen.*

P.S. Später, viel später, nämlich 14 Jahre danach, hat Pauline dann A PASSAGE TO INDIA gefeiert.

Fortsetzung von Seite 56

die Paul Newman später gezogen wird; in TOOTSIE zeigt Pollack die zwei Leben des Michael Dorsey: als hingebungsvoller Schauspiellehrer, der keine Arbeit als Darsteller bekommt und deshalb in einem Restaurant jobt. Aber keine Eröffnungsszene ist so schön wie die in THE ELECTRIC HORSEMAN: Da entwirft Pollack ein Bild seines Helden, das er in der Folge wieder umdrehen wird. Denn Pollacks besten Filme handeln davon, wie der Held das wiederbekommt, was er verloren hat oder was ihm (etwa Paul Newman) genommen wurde: die Würde und den Stolz. (Die Frauen brauchen bei Pollack immer etwas länger, und trotz THEY SHOOT HORSES waren seine Frauen bis zu TOOTSIE – der gleich zwei wundervolle Frauenrollen hat – oft mit einem leicht chauvinistischen Blick behaftet.)

Dabei geht es nie darum, bloß von ganz unten nach oben zu kommen: Pollacks Filme haben nie ein Happy-End im konventionellen Sinn (selbst in TOOTSIE ist man nicht hundertprozentig glücklich, weil einem am Ende Dorothy fehlt). Andererseits sind die Filme nie auf ihre Konsequenz und Moral so stolz, daß sie großen Wind darum machen würden. Die Filme sind traumhaftes Illusionskino: kurzweilig, aber nicht oberflächlich; kritisch, aber ohne Zeigefingermoral. Es sind Starfilme, in denen die Stars ganz uneitel agieren. Pollack macht Kritisches unterhaltsam – und umgekehrt; er macht Filme, die für sich sprechen. Sie passen in keinen Trend, orientieren sich an nichts (je zeitloser sie sind, desto mehr Vergnügen machen sie heute). Das ist eine Kunst und zugleich eine Gefahr: viele Betrachter neigen dazu, seine Filme zu unterschätzen. Vielleicht werden sie erst in ein paar Jahren erkennen, was man an Filmen wie HAVANA hat. Vielleicht wird das ja einmal das Kriterium des Nachkriegs-Kinos: was von ihm übrig geblieben ist. Da werden Pollacks Filme (von THEY SHOOT HORSES, DON'T THEY?, JEREMIAH JOHNSON, THE YAKUZA, THE ELECTRIC HORSEMAN, ABSENCE OF MALICE, TOOTSIE und OUT OF AFRICA bis zu HAVANA) ganz vorne mit dabeisein.

Milan Pavlović

NACHSPANN

Lieber Briefträger, lieber Postbeamter,
der Sie dieses Heft gerade in der Hand halten, auch wenn es Ihnen nicht gehört – bitte lesen Sie weiter und gedulden Sie sich (wir wissen ja, Sie haben ein wenig Zeit), denn in der Folge geht es auch um Sie. Zuerst geht es aber um die Menschen, die für diese Ausgabe gezahlt haben. Also:

Liebe Leserin, lieber Leser,
wenn Sie die 19. Ausgabe von STEADYCAM später erhalten als erwartet, so möchte ich mich an dieser Stelle dafür entschuldigen, und das aus dem einfachen Grunde, weil wir die „Verspätung" schon im vergangenen Heft hätten ankündigen können. Seitdem STEADYCAM nicht bei der „vgs" erscheint, sind wir auch aus dem Postzeitungsdienst raus, der uns dazu verpflichtete, mindestens einmal im Quartal zu erscheinen. Wir werden zwar weiterhin versuchen, viermal im Jahr zu erscheinen, aber wir wollen uns nicht unnötig unter Druck setzen, zumal jetzt wieder „alles in Handarbeit" geschieht. Wir hoffen auf Ihr Verständnis und Ihre Treue, denn wir werden ja auch weitermachen.

So, damit zurück zu den Damen und Herren der Post: Was passiert, wenn der Postmann zweimal klingelt, wissen wir alle. Aber detektivische Nachforschungen haben jetzt weitere – weniger schöne – Tatsachen ans Licht gebracht: wenn der Postmann einmal klingelt, hat er soeben ihr STEADYCAM-Exemplar in ihren Briefkasten gezwängt, möglicht senkrecht in der Mitte oder aber (besser noch) waagerecht geknickt. (Und das, obwohl auf 95 % aller Umschläge groß BITTE NICHT KNICKEN steht!) Das ist nicht schön, aber ich weiß nicht, ob ich die andere Lösung vorziehen würde: Denn wenn der Postmann gar nicht klingelt, hat er das Heft in seiner Tasche gelassen. Wir wissen nicht, was der Fachmann in solch einer Situation rät, wir haben jedenfalls gerade bei der letzten Ausgabe so viele Hefte nach- oder neuausliefern müssen wie noch nie zuvor. Etwas anderes können wir nicht machen. Aber, liebe Postboten, der Teufel war Zeuge, und irgendwann wird er Euch holen.

STEADYCAM 2/191
19. Ausgabe seit 1982
In memoriam Günter Stier & Frank Jastrzebski
STEADYCAM erscheint bei Cambrimil

Redakteur, Herausgeber, Verleger, Layout: Milan Pavlović

Mitarbeiter dieser Ausgabe: Michael Althen, Brigitte Desalm, Fritz Göttler, Norbert Jochum, Sathyan Ramesh, Romuald Karmakar, Hans Schifferle, Claudius Seidl

Satz: NEUSATZ GmbH, Köln
Druck & Repros: Repro 68, Köln

Anschrift der Redaktion:
Engelbertstraße 57, 5000 Köln 1, Telefon (02 21) 51 64 98

Erscheinungsdatum: 20.8.1991
Preis: DM 10,–

Titelbild: JEREMIAH JOHNSON; Seite 3: PHANTOM OF THE PARADISE

Unser Dank gilt: Nora Campi, Heidi Kleymann, BB, Dieter Mendelsohn, Greatest Kings Of Type (Heiarnmocharans), Werner Dütsch, Wilfried Reichart, Helmut Merker, Robert Fischer, Frank Arnold, allen Inserenten, den Rischs sowie den Hypochondern des Kölner Stadt-Anzeiger.

ISSN 09355332

© August 1991. Alle Rechte bei den Autoren.
Nachdruck nur nach Genehmigung.

pbd

Fotonachweis:

Viele Fotos stammen aus dem Archiv von Robert Fischer.

TRAILER

Vorschau auf Heft Nr. 20:

Kirk Douglas oder doch Nick Nolte
Das kleine Kino
T 2
Heft Nr. 20 erscheint schneller, als Sie glauben.

DER NEUE FILM VON KATHRYN BIGELOW

WIM WENDERS

Anatole Dauman
und Jonathan Taplin
präsentieren

Bis ans Ende der Welt

AB 12. 9. IM KINO

1999.
Unterwegs zum
Land der Träume.

Die Musik
von 1999 spielen:

U2
Talking Heads
Lou Reed
T-Bone Burnett
Peter Gabriel
Can
Elvis Costello
Crime and
the City Solution
Patti Smith
Robbie Robertson
and Blue Nile
R.E.M.
Depeche Mode
Daniel Lanois
Neneh Cherry
Nick Cave and
the Bad Seeds
Jane Siberry
with K.D. Lang

MIT WILLIAM HURT
SOLVEIG DOMMARTIN
MAX VON SYDOW
SAM NEILL
ERNIE DINGO
RÜDIGER VOGLER
UND JEANNE MOREAU

Kamera
Robby Muller
Ausstattung
Thierry Flamand
und Sally Campbell
Kostüm
Montserrat Casanova
Schnitt
Peter Przygodda
Drehbuch
Peter Carey und
Wim Wenders
Nach einer Originalidee
von Wim Wenders
und Solveig Dommartin
Herstellungsleitung
Marc Monnet
Ausführender Produzent
Ulrich Felsberg
Produzenten
Anatole Dauman
und Jonathan Taplin
Koproduzent und Regie
Wim Wenders

Eine Produktion
der Road Movies
Filmproduktion – Berlin,
der Argos Films – Paris,
und Village Roadshow
Pictures – Sydney

Soundtrack
Warner Bros. Records Inc.,
im Vertrieb der Wea
International

Im Verleih der
Tobis Filmkunst